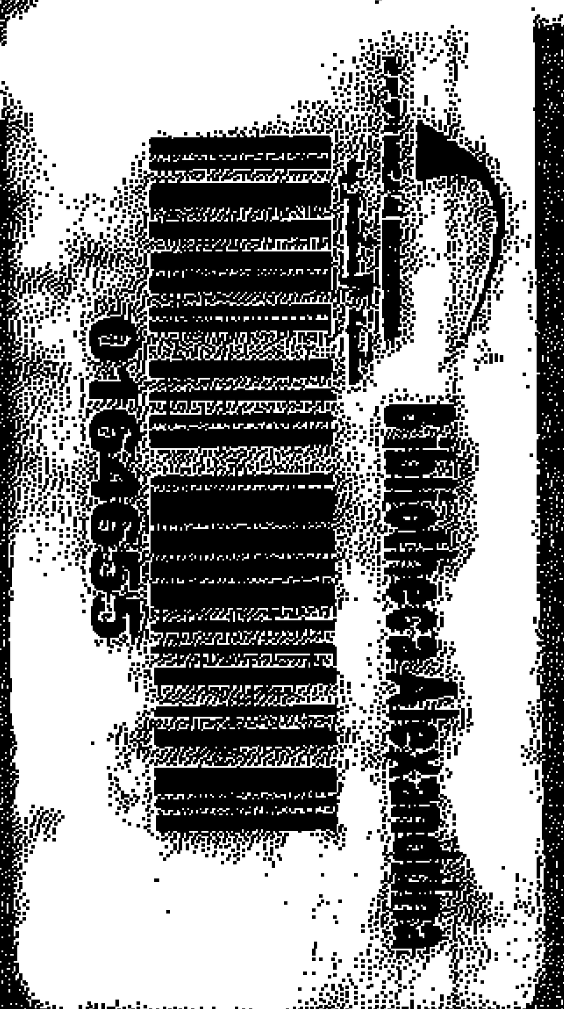
مقدمة فى الفولكلور





دكتور أحمد مرسى

مقـــدمة فى الفولكـــلور

مقدمة فى الفولكلور

دكتور احمد على مرسى
كلية الآداب - جامعة القاهرة

تصدير
دكتور عبد الحميد يونس

١٩٧٥

دار الثقافة للطباعة والنشر
بالقاهرة

تصدير

بقلم الدكتور عبد الحميد يونس

إن المؤرخ لتطور الدراسات الإنسانية فى مصر والعالم العربى ، يستطيع أن يسجل فى يسر التقدم الذى يشبه الثورة فى مناهج العلوم الاجتماعية والنفسية، ولم يعد الأثر أو النقش أو العبارة المحققة القديمة وحدها هى المادة الدالة على مرحلة ثقافية أو حضارية ، وخبرة الإنسان تيار موصول يعرف التراكم فى خلد الفرد وبيئة الجماعة ، ومن هنا احتل المأثور الشعبى مكانه من حياة الإنسان وحضارته ، وأضيف إلى الأثر والنقش والعبارة المدونة القديمة ، وجمع فى أعطافه مقومات البيئة والمرحلة وخصائص الحاضر واتجاهات المستقبل، وتشعبت علوم الفولكلور والأنثروبولوجيا تبعا لزاوية الرصد وطبيعة المادة.

وكنا فى هذه الحقبة من التطور الذى يشبه الثورة فى مناهج بعض العلوم الإنسانية نتوق إلى أن نتعرف مكاننا ، وألا نتوقف عند نظرية وافدة أو اجتهاد مخاص ، ونهض زملاء لنا ينقلون إلى العربية مصنفات تؤصل مناهج بعض العلوم أو تعين على تصنيف مواد الدراسة ، ولكننا استشعرنا مع ذلك الحاجة الماسة الملحة إلى مصنف واحد يسجل حدود هذا العلم أو ذاك ومجالاته وخصائص مواده .

وفكرت أنا نفسى مرارا فى أن أنهض ببعض هذه التبعة ولكن الحياة تشغلنى .

وعندما راجعت هذا الكتاب الذى وضعه العالم الشاب الدكتور أحمد

علی مرسی عن « مقدمة فی الفولکلور » اقتنعت بما ألح علیه دائما وهو أن الوظیفة لا بد أن تخلق العضو الذی یعمل علی تحقیقها ، والواقع أن دارس الفولکلور لن یکون مشتت الاهتمام موزعا بین مختلف زوایا الرصد لأنه یستبین بفضل هذا الکتاب منهجه ، وسیتحقق من مادته ، وسیسیر فی طریق یعینه علی التعبیر والتحلیل والموازنة والتصنیف والحکم جمیعا .

ولقد ساير المؤلف طبيعة المادة ـ الفولكلور ـ فى مرونتها وقدرتها على التطور والحركة عبر الزمان وعبر المكان ، فتخطى أسوار الأوطان واللغات ، وحاول أن يتعرف على جهود المنظمات العلمية المعنية بهذا الفرع من فروع المعرفة ، وشاهد بنفسه المراكز والمعارض والمتاحف والأطالس .. ولم يكتف بكتاب أو كتابين يلخصان أو يشرحان منهج الفنلنديين والانجليز والسويديين والأمريكيين ومن إليهم ، وهو بحكم تطلعه إلى الاستزادة من العلم ، يرحل دارسا فى جامعة أو مشاركا فى مؤتمر متخصص .

وهكذا يجد الدارس لهذه المقدمة فى الفولكلور ، أنها ليست مجرد مدخل أو تمهيد ولكنها ثمرة منهجين متكاملين : المنهج النظرى الذى يتوقف عند مرحلة من مراحل تطور العلم والذى لم ينحبس فى بيئة علمية بذاتها ، ولم يصدر عن أيديولوجية متبلورة اتخذت لها زاوية واحدة للرصد لا تتجاوزها .

ومنهج العمل الميدانى ، فردا كان أو مشتركا فى فريق ، قد جعله أكثر تبصراً بمادة الفولكلور ، بل جعله يحتكم إلى ذاته وإلى ذوقه احتكامه إلى تفاعل المادة مع الرواة والحفظة والجماهير .

لقد عرض المؤلف أحمد مرسى لمجموعة من تعريفات الفولكلور وحاول

أن يكشف عن بيئاتها العلمية ؛ واقتضاه الواجب أن ينتقدها أيضا نقدا موضوعيا بحيث يستطيع الدارس أن يتبين من خلال العرض والنقد طبيعة المأثور الشعبي . واستخلص الأدب الشعبي من غمرات التراث الشعبي . وعنى بتمييزه وإبراز مقوماته وأنواعه ووظائفه ، مع التسليم بأنه كله أو جله لا ينسلخ تمام الانسلاخ عن القوام الثقافي الانسانى ، الذى تتألف أهم حلقاته من المأثور الشعبي .

وأدرك الدكتور مرسى منذ البداية أن مادة دراسته حية نامية مؤثرة وليست جمادا ثابتا ، أو عضوا ميتا ؛ ولذلك اتسعت دائرة البحث ، وتكاملت زوايا الرصد ، فاحتفل بالجامع لهذه المادة أو الحافظ المردد لها ، أو المستعين بها على عمل أو رحلة ، وعنى بالمفيد من المأثور الشعبي ومن انشاده أو ترديده جماعة أو فردا ، وبذلك استطاع أن يقص أثر التغير ، وأن يتعرف على الباعث والحافز . ومن أطرف الدقائق التى نبهنا إليها أن المأثور الشعبي الأدبى تتأثر بلاغته فى كثير من الأحيان تبعا للجنس أو السن أو الطبقة الاجتماعية .

ولا تعود مشكلات جمع الأدب الشعبي إلى تطور المجتمعات الانسانية تطورا يقترب من الطفرة ويكاد يقضى على الكيان الثقافى المتراكم على مر العصور فحسب ، وإنما تعود إلى اختلاف عناصرها وأنواعها ووظائفها أيضا ، وهى تتفاوت من حيث الظهور والاختفاء كما أن المجتمعات كثيرا ما تحجب مأثوراتها الشعبية عن المتقحمين ديارها ، ولو كانوا من الدارسين . . . وما أكثر مشكلات جمع الأدب الشعبي ، وهى تحتاج إلى ريادة قبل المواجهة ، وإلى خبرة فوق مجرد التدريب على الجمع والتسجيل .

ولقد شرح المؤلف هذه الصعاب وبين الوسائل التى تعين عليها .

وتابع منهج التصنيف وبخاصة للحكاية الشعبية وسجل صنيع الأعلام الذين اقترنت أسماؤهم بالتصانيف العالمية المقررة . ولم يمنعه ذلك من استعراض الفنون الشعبية المتوسلة بالايقاع وضرورة الاهتمام بها وبمردديها وجماهيرها وآلاتها ، والكشف عن وظائفها الحيوية والدينية والاجتماعية والتوسل بالتدوين الموسيقى إلى جانب التسجيل المرئى والسمعى .

وفى رأيى أن هـــذه المقدمة ستظل عمدة الدارسين وتصبح من كتب الآلة المتخصصين فى الجمع والتصنيف والتحليل ، بل وللمتفننين الذين يلتمسون الأصالة باستلهام المأثور الشعبى الأدبى

دكتور عبد الحميد يونس

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

تزداد أهمية دراسة الفولكلور يوما بعديوم ، ويشهد العالم الآن نهضة كبيرة فى هذه الدراسات ، تحت تأثير مختلف الاتجاهات السياسية والاجتماعية والعلمية .

والفولكلور — مادة وعلما — موضوع متعدد الجوانب ، اختلف الباحثون حوله اختلافا شديداً ، ذلك أن مجاله قد اتسع لأشياء كثيرة متنوعة ، وتناول دارسوه أشياء كثيرة ومتنوعة أيضا ، مما جعل بعض دارسى العلوم الانسانية الأخرى يشعرون أن الفولكلوريين يحاولون العدوان على مجال اختصاصهم وهو دراسة الانسان من مختلف جوانبه ، ومشاركتهم فيه ، مما أدى — كما سنرى — إلى أن يحاول هؤلاء الدارسون حصر الفولكلور فى جانب واحد ، هو الأدب الشفاهى ، فى بعض الأحيان ، وهو الأدب الشعبى (أى الأدب الخاص بالجماعة الشعبية سواء كان شفاهيا أو مدونا) فى أحيان أخرى ، وهو الفنون الشعبية فى رأى فريق والتراث الشعبى فى رأى فريق آخر.

وعلى الرغم من أن الفولكلوريين يفهمون بعضهم البعض ، عندما يتعرضون لوصف ظاهرة فولكلورية أو تحليلها ، إلا أن حدود العلم والمادة وأبعادها ، تبدو غير واضحة للكثيرين نتيجة الكم الهائل من المواد التى يعالجها الفولكلور ، والدائرة الواسعة التى يتحرك داخل حدودها ، مما ينعكس على صعوبة

تعريف الموضوع ، وتحديد ميدانه ، وتعدد المشكلات التى تواجه الجامعين والباحثين ، سواء فى التصنيف أو اختيار المنهج ، وكثرة الأشياء التى على الباحث أن يتنبه إليها فى دراسته .

لقد كانت هذه الصعوبات والمشاكل ـ وما زالت ـ تبدو بشكل حاد ، كلما حاولت أن ألقى سؤلا على طلبتى فى الجامعة عن تعريف الفولكلور أو ميدانه أو غير ذلك مما يتصل بدراستنا لهذا الموضوع ، وعندئذ كنت أحس بمدى المعاناة التى يعانيها الطلبة وأعانيها معهم ، ومن أجل أن نصل معا إلى إجابة نطمئن إليها . كما تبدو هذه الصعوبات فى شكل آخر عندما يسأل أحد الزملاء أوالأصدقاء ساخرا ، عن مادة سمعها فى الراديو أوشاهدها فى التليفزيون ، أو قرأها فى إحدى الصحف .. وهل هى فولكلور ؟؟ وما أكثر الغثاء الذى قدم تحت اسم الفولكلور . . سواء من ناحية المادة أو التعليق والتفسير الذى أصبح حقا مباحا لكل من يستطيع نطق كلمة « فولكلور ». والسؤال الخاص عما يهتم به الفولكلورى أحد الأسئلة التى تثار دائما ، وليست الاجابة عنه بأقل صعوبة من الإجابة عن غيره من الأسئلة .

وتحاول هذه الدراسة أن تناقش بعض هذه الأمور ، لا لكى تجد لها حلا أو تضع لها نهاية ، يصح الوقوف عندها نهائيا ، ولا لكى تقلل من حجم المشكلات التى تواجه الدارسين والجامعين ، بل لعل الهدف الحقيقى منها هو لفت الانتباه إلى أن الطريق صعب ، وأنه يحتاج إلى تكاتف كثير من الجهود ، حتى نستطيع أن نتوصل إلى مجموعة من المبادئ التى يمكن أن يستند إليها عملنا ، وأن تتضح بعض المعالم التى تجعل الطريق أكثر سهولة ويسرا .

ولا أستطيع في الحقيقة أن أزعم أني أضيف شيئا جديدا ، أو أني أبتكر ما لم يكن معروفا وإنما أقصى ما أستطيع أن أدعيه أني أريد أن أضع بين يدى دارسى الأدب الشعبي وجامعيه خبرة متواضعة في مجال لا يزال - كما سبق أن ذكرت ، وكما سيتضح ذلك فيما بعد - يحتاج إلى الكثير من الجهد للتعرف به ، والتأكيد على وجوب دراسته دراسة علمية تستفيد من المناهج المتقدمة التي وضعها المتخصصون في البلدان التي سبقتنا منذ ما يقرب من قرن ونصف أو قرنين ، فأسهموا بذلك في السير قدما بهذه الدراسة خطوات إلى الأمام ، مما جعلها تحتل مكانها المرموق اليوم في مجال الدراسات الانسانية .

ولعل من البديهي أن نشير إلى أهمية دراسة الفولكلور عامة ، كموضوع هام في حد ذاته من ناحية ، وكموضوع لم تعد العلوم الانسانية الأخرى تستطيع أن تستغنى عن نتائج دراساته ، أو على الأقل عن المادة الخام التي يقدمها جامعوه ودارسوه من ناحية أخرى .

إن دارسى التاريخ والأنثروبولوجى وعلم الاجتماع ، وعلم النفس والأدب والنقد واللغة بل إن السياسيين أيضا ، لم يعد بامكانهم أن يتجاهلوا نتائج دراسات الفولكلور . . ولعل هذا مما يجعل مهمة دارسى الفولكلور ليست بالمهمة السهلة أو اليسيرة وذلك أن عليهم أن يمتلكوا بين أيديهم من الأدوات التي تعينهم على فهم مادتهم ، ما ليس مطلوبا من غيرهم من الدارسين كما أن ذلك يجعل دراستهم - في الوقت ذاته - أمرا لا غنى عنه في المجتمعات المتقدمة ، لأنها تضع بين يدى الذين يخططون ثقافيا أو اجتماعيا أو عمرانيا أو سياسيا . . نتائج تعينهم على التخطيط والتقدير الصحيح .

والأمل كل الأمل أن تساعد هذه المحاولة على أن يشغل دارسونا أنفسهم بالقضايا والتساؤلات التى طرحناها ، وأن تستثيرهم للتفكير فيها تطويرا للعلم ، وخدمة المجتمع .

وفى النهاية ، فإنى مدين بالشكر الجزيل والعرفان بالجميل للأخوة والأصدقاء وأخص الدكتور جابر عصفور والأستاذ نصر حامد رزق على ما تكبداه من مشقة وما تحملاه من عناء لكى تخرج هذه الدراسة إلى الحياة . كما لا يفوتنى أن أشكر الزميلة الأستاذة منى حسن على ما قامت به من ترجمة النصوص الفرنسية .

أحمد مرسى

١٩٧٥

الباب الأول

الفولكلور

التاريخ والمصطلح

الفصل الأول

مقدمة تاريخية

مقدمة تاريخية

يبدأ الدارسون عادة عند تأريخهم لبداية الاهتمام بالفولكلور، بالمرحلة التى شهدت صياغة « وليم جون تومز William Jhon Thoms » للمصطلح، ونعنى بها منتصف القرن التاسع عشر. ولكن الحقيقة أن مرحلة صياغة المصطلح قد سبقتها مراحل أخرى، مهدت الطريق أمام « تومز » لكى يقدم هذه الصياغة الجديدة التى حلت محل المصطلح القديم « الأثريات الشعبية » « Popular Antiquities »، كما أسهمت فى تقبل المجتمع الأوربى فى ذلك الوقت له.

ولعله من المناسب فى هذا المقام أن نشير إلى الرسالة التى بعث بها تومز إلى مجلة ذى أثينيوم The Athenaeum مقترحا استخدام مصطلح « فولكلور » « Folklore » ليعنى به « حكمة الناس »، ذلك أن هذه الرسالة توضح كثيراً من الأمور الخاصة بنشأة المصطلح، وتحمس « تومز » له ومدى فهمه لأبعاده، مما جعله يفخر بأنه أول من قدمه للأدب الانجليزى، كما أنه يلقى الضوء على التأثيرات الخارجية التى أثرت عليه، وخاصة ما يرتبط منها بالثقافة الجرمانية. وهذه هى الرسالة التى أرسلها فى ٢١ أغسطس سنة ١٨٤٦ إلى المجلة [1] :

---

(١) نقلا عن : Alan Dundes: The Study of Folklore, Prentice—Hall, Inc. Englewood cliff, N. J. 1965—P 4—6.

« إن رسالتك قد قدمت الدليل على الاهتمام الذى يلقاه ، ما نعنى به فى انجلترا « الأثريات الشعبية » أو « الأدب الشعبى » (وبالمناسبة أنها حكمة أكثر منها أدبا ، وأميل غالبا إلى وصفها بأنها تركيب سكسونى جديد ، وأنها حكمة الناس) . ولعلى متفائل للغاية بأننى سأحصد بعض السنابل الباقية من المحصول الوفير الذى بذره أجدادنا .

أن معظم دارسى أخلاق الزمن القديم وعاداته وخزعبلاته ، وأمثاله وأغانيه ، قد توصلوا إلى أمرين :

الأول : ان غرابة هذه الأشياء قد زالت تماما الآن .

الثانى : ما الذى نستطيع — بعد دراسة مضنية — أن ننقذه الآن من هذا التراث .

ان مجلة « The Athenaeum » بما لها من انتشار واسع يمكن أن تسهم إسهاما فعالا فى جمع عدد غير متناه من الحقائق الدقيقة التى توضح الموضوع الذى ذكرته ، وأن تظل محفوظة بين صفحات هذه المجلة ، حتى يظهر « جيمس جريم James Grimm » جديد يستطيع أن يقدم الكثير لميثولوجيا الجزر البريطانية ، مثلما قدم الأثرى البارع واللغوى العميق الفكر « جريم »[1] للميثولوجيا الألمانية .

والحقيقة أنه ليس هناك كتاب فى هذا القرن (التاسع عشر) أحسن من الطبعة الثانية من كتاب الميثولوجيا الألمانية ، على الرغم من أن مؤلف

---

(١) جريم المقصود هنا هو ياكوب جريم Jacob Grimm

هذا الكتاب يعترف بأنه غير كامل ، فما هو هذا الكتاب . . ؟؟ إنه مجموعة من الحقائق الدقيقة يبدو الكثير منها تافها وغير ذى قيمة ، عندما ننظر إليها منفصلة عن بعضها البعض ، ولكنها عندما تؤخذ مترابطة بالشكل الذى نسجه بها هذا العقل الممتاز ، فإنها تكتسب أهمية لم يكن يحلم أول من سجلها بأنها سوف تكون لها ، ومن ثم فكم من الحقائق سوف تبعث الحياة فيها كلمة منك . . وكم من القراء سوف يسعد بإظهار امتنانهم لك على الأشياء الجديدة التى ستقدمها إليهم أسبوعا بعد أسبوع ، ذلك أنك ستقـــدم لهم سجلا للزمن الماضى ، وذكريات منسية عن التقاليد المحلية ، والأساطير التى تسير فى طريق الذبول ، وبقايا الأغانى القصصية القديمة .

أن مثل هذه الصلة الحضارية لن تخدم الأدب الإنجليزى وحده ، لأن الصلات بين الفولكلور فى انجلترا ، والفولكلور الألمانى وثيقة للغاية ، مما سيثرى بالضرورة الطبعات الجديدة من كتاب « جريم » عن الميثولوجيا (وتذكر أن لى الشرف ، وأننى أستحق التكريم لتقديم مصطلح « فولكلور » لأدب هذا البلد ، كما فعل دزرائيلى عندما قدم مصطلح « الوطن الأب » Father land .

والآن دعنى أعطيك مثالا لهـذه الصلة ، فقد عالج « جريم » باهتمام كبير ، فى أحد فصول كتابه ، الأجزاء الدقيقة فى الميثولوجيا الشعبية عن « طائر الوقواق Cuckoo » .

لقد أسند الناس إلى هذا الطائر القدرة على التنبؤ ، وجريم يعطينا أمثلة

عديدة على طريقة استنباط النبوءات من عدد المرات التى يتغنى بها هـذا الطائر وهو يسجل أيضا انطباعا شعبيا (أو فـكرة شعبية) مؤداه أن هذا الطائر لا يغنى أبدا إلا إذا أكل ثلاثة أضعاف طاقته من الـكرز . وقد علمت أخيراً بعادة كانت سائدة بين الأطفال فى « يوركشاير » ، وهى توضح حقيقة العلاقة بين هذا الطائر بقـدراته التنبؤية وبين الـكرز ، ثم أخبرنى صديق لى أن الأطفال فى يوركشاير كان من عاداتهم — وربما ما زالو على هذه العادة — أن يغنوا حول شجرة الـكرز الدعاء التالى :

أيها الطائر (الوقواق) . . يا شجرة الـكرز

تعال أخبرنى . . كم سنة أعيش . . .

ويهز كل طفل عندئذ الشجرة ، وتدل عدد ثمرات الـكرز التى تتساقط على عدد سنوات عمره القادمة . وهذه الأغنية التى أوردتها معروفة تماما ، ولـكن الموقف الذى تغنى فيه غيرمذكور عند « هون W. Hone »[1] أو براند J. Brand أو أليس Henry Ellis[2] ، وهذه إحـدى الحقائق التى

---

(1) William Hone : Every-Day Book and Table Book, 3 vols. (London 1831).

: Everlasting calendar of Popular Amusements, Sports, Pastimes, ceremonies, Manners, Customs and Events, 3 vols. 1838.

(2) H. Ellis : Edit. of J. Brands, «Popular Antiquities» (London 1813)

قد تبدو تافهة فى حد ذاتها ، ولكنها سوف تكون ذات أهمية عظيمة عندما تصبح حلقة فى سلسلة ضخمة . . إنها إحدى الحقائق التى تجمعها مجلة « ذى أثينيوم » لكى يستخدمها باحثو المستقبل فى هـــذا الفرع الهام من الأثريات الأدبية . . فولكلور . .

لقد كنت أفكر فى الحقيقة منذ زمن بعيد فى أن أكتب كتابا عن فننا الشعبى يحمل هذا العنوان ، ولن يعوقنى عن تأليف هذا الكتاب آراء الآخرين فلا تحاول يا صديقى أن تثبط من عزيمتى ، لأننى مهتم — بشكل شخصى — بنجاح التجربة التى ذكرتها فى هذا الخطاب ، والتى حثثتك على أن تحذو حذوها » .

وتثير هذه الرسالة عدة نقاط جديرة بالالتفات :

أولا : إن النظرة إلى الفولكلور أو ما عنى به « تومز » ، حكمة الشعب وأخلاقه وعاداته وخزعبلاته وأمثاله وأغانيه ، لم تعد تلك النظرة التى كان ينظر بها الدارسون الأوائل إلى مواده على أنها أشياء غريبة شاذة أو خارقة للعادة والمألوف .

ثانياً : إن العامل الوطنى لانقاذ هذه الحكمة الباقية ، كان له دوره فى الاهتمام بالفولكلور الانجليزى ، وهو ما حدث عندما اهتم الألمان بأساطيرهم وحكاياتهم الشعبية .

ثالثاً : التنبه إلى أهمية وضع المادة الشعبية فى إطار سياقها وظروفها التى أنتجتها حتى تتضح معالمها ومضامينها ويمكن فهمها .

رابعاً : التنبه إلى التشابه بين المأثورات الشعبية الانجليزية والألمانية ، والتأثيرات الحضارية المتبادلة بين الشعبين مما كان له تأثيره بعد ذلك على دراسات الفولكلور المقارنة . . .

وهكذا كانت رسالة « تومز » إيذانا بعلم جديد باسم جديد (كى يجد طريقه للحياة) كما وضعت بعض الأسس العلمية للدراسات الفولكلورية فيما بعد ، غير أن الأمانه العلمية تقتضى أن نشير إلى الذين مهدوا الطريق أمام « تومز » ؛ فإذا كان المصطلح مديننا له بصياغته ، فالذى لا شك فيه أن الفنلنديين والألمان بشكل خاص هم الذين كانت لهم اليد الطولى فى إثارة الاهتمام بهذا الجانب من الإبداع .

لقد عرف الألمان محاولات عديدة لجمع الفولكلور سبقت وجود « ياكوب جريم » بقرون طويلة ، وربما كان من الصعب أن نصف هذه المحاولات بأنها دراسات علمية للفولكلور ، إلا أنها أسهمت على أية حال فى تأصيل الاتجاه إلى جمع الفولكلور الألمانى ، ودراسته فيما بعد ، وفى مقدمة هذه المحاولات، كتاب « جرمانيا Germania » لتاسيتوس Tacitus [1]،

---

(١) تاسيتوس : Tacitus (tas,i — tas)

55 ? — 117 ? A.D.

مؤرخ رومانى ، اشتغل بالسياسة واحتل بعض مناصبها ، بدأ حياته الأدبية بكتابة محاورة عن الخطابة أفصح فيها عن مقدرته البيانية ، لكن أهم مؤلفاته كتاب عن نشأة الالمان وموقعهم الجغرافى وكثيراً ما يشار إلى هذا الكتاب بعنوان ألمانيا أو جرمانيا ويتلخص موضوعه فى مقارنة الجرمان بالرومان والاعلاء من

وقد ظل هذا الكتاب مجهولا حتى نشر فى القرن الخامس عشر ، فلقى اهتماما كبيراً من الألمان الذين كانوا على استعداد فى ذلك الوقت لاستقباله بحفاوة بالغة ؛ ومن ثم انتشر انتشارا واسعا ، وأعيد طبعه عدة مرات ، كما كان له تأثيره الضخم على اتجاه الفولكلور الألمانى إلى الوصف والتأريخ ، وعلى الأخص دراسة تاريخ الأجناس البشرية .

ويستمر الألمان فى هذا الاتجاه طوال القرن السادس عشر ، على يد مجموعة من الدارسين ، من أهمهم سباستيان فرانك Sbastian Frank الذى تناول فى كتاباته وصف الأحياء والمدن الألمانية بصفة خاصة ، مما يمكن أن ندخله الآن تحت ما نسميه « بفولكلور الأسماء والمدن والأماكن » . ولم يتوقف الاهتمام بالتقاليد والموروثات الألمانية القديمة خلال القرن السابع عشر ، وهو القرن الذى شهد فترة إزدهار كبيرة ، إزداد فيها الاهتمام بجمع الفولكلور الألمانى ، ومحاولة دراسته ، وبدأ الطلاب فى الجامعات جمع المواد الفولكلورية كالحكايات والخزعبلات والمعتقدات الشعبية ، وما إلى ذلك ، وإعداد الابحاث عنها .

= من شأن الجرمان ، وانتقاد الرومان الذين فقدوا منزلتهم وأصبحوا من الخاملين ، وقد وصف تاسيتوس فى هذا الكتاب ألمانيا والسلالات البشرية وعادات الألمان ، وتقاليدهم . وقد ألف تاسيتوس هذا الكتاب فى وقت كادت الرفاهية المتفشية فى روما أن تودى بالدولة الرومانية ؛ ومن ثم فقد ركز على الحياة البدائية وفضائلها محاولا أن يدلل على أنها بديل مطلوب للاحوال السائدة فى روما ، وذلك لتصحيح الاحوال فيها ، وإيجاد قيم جديدة بناءة . (دائرة المعارف البريطانية الموسوعة العربية الميسرة) .

وأول الدارسين الأوروبيين الذين عالجوا الفولكلور كعلم — على الرغم من أنهم لم يسموه بهذا الاسم — الأخوان ياكوب جريم وفلهلم جريم Wilhelm Grimm ، اللذان يشار إلى كل منهما على أنه أب للفولكلور الألمانى ، وإن كان جريم أكثر شهرة من أخيه بسبب جمعه مجموعة الحكايات الخرافية الألمانية Die Kinder und Hausmärchen التى اشتهرت فى العالم كله بعد ذلك . لقد قام الاخوان جريم بجمع الفولكلور جمعا منظما ، وحاولا جهدهما أن يحللا ما جمعاه ، وأن يصنفاه ويشرحاه .

ومن الجدير بالذكر أن نشير إلى قيمة العمل الذى قام به « ياكوب جريم » فلقد قدم للفولكلوريين الألمان موضوعا ، لم يستطع زملاؤهم خارج ألمانيا أن يقوموا به ، إذ تتضمن مجموعات جريم ومصنفاته ودراساته للتقاليد القانونية الألمانية القديمة ، الجذور التاريخية لهذه الموضوعات ، كأنواع العقوبات المفروضة على مختلف الجرائم ، والأوقات المحددة لتنفيذ هذه العقوبات ، وما إلى ذلك . وقد استمر الفولكلوريون الألمان يحافظون على اهتماماتهم بالتقاليد القانونية القديمة ، متميزين عن غيرهم من الفولكلوريين فى البلدان الأخرى بهذا الجانب ، لأن جريم هو الذى بدأ الاهتمام به .

لقد قدم الأخوان جريم خدمات جليلة للفولكلور ، بأن جعلاه فى متناول الجميع وقد لا يرضى البعض عن تعديلاتهم وإعادتهم صياغة الحكايات الشعبية ، ولكننا يجب أن نعترف أن هذا الصنيع هو الذى أتاح لهذا العمل أن يكون مقبولا وصالحا للتداول بين مختلف فئات الناس . وعلى أية حال فقد عرفت الطبقات الوسطى فى ألمانيا وفى أوربا بفضلهما شيئا عن سحر

الحكايات الشعبية التى أصبحت فيما بعد زاد كل الأسر والبيوت فى أوربا والعالم ، ولا زالت موجودة حتى الآن .

ولم يقتصر جهد الأخوين جريم على التجميع والحث عليه فحسب ، بل اتجه جهدهما أيضا إلى التنظير ، ونظريتهما بوجه عام ، يمكن أن توصف بالموضوعية ، ويمكن لنا أن نقبل الآن بعضا منها،وأن نرفض بعضهاالآخر ، فنحن لم نعد نؤمن مثلا بأن كل الحكايات الأوربية قد انحدرت من التراث الهند وأوروبى كما انحدرت معظم اللغات الهند وأوربية . كما أننا لم نعد نؤمن بأن الحكايات الشعبية بقايا أساطير مندثرة . ولكننا نستطيع أن نتقبل فكرة أن حكايات بعينها من مناطق مختلفة وبيئات متعددة يمكن أن تتشابه مع بعضها البعض بسبب نموها فى إطار ظروف إجتماعية وثقافية متشابهة ، فزوجة الأب القاسية ، وجدت فى كل الثقافات ، والاعتقاد فى التحول من هيئة إلى أخرى (إنسانية أو حيوانية أوغيرهما)موجود أيضافى كثير من المجتمعات والثقافات ، وقد وجدت الحكايات التى تشخص هذه النماذج والمعتقدات عند كل الشعوب تقريبا . ويمكن لنا أن نتفق أيضا مع الفكرة القائلة بأن الحكايات والأغانى وغيرهماتنتشر عبر الحدودالجغرافية، وعبر الحدود الثقافيةواللغوية أيضا.وقد يؤدى هذا إلى التشابه فىالحكايات بين أناس متفرقين بعيدين جدا عن بعضهم البعض .

ولم يقتصر الاهتمام بالفولكلور الألمانى على دراسات المتخصصين أو مجموعات الهواة وأوصاف الرحالة ، وما إلى ذلك ، ذلك أن القرن التاسع عشر شهد مجموعة من الصحف المحلية كانت تقوم بوظيفة نفسية غاية فى

الأهمية ، هى إرضاء النعرة المحلية . لقد قام المحررون بحماس شديد بنشر المقالات عن المؤلفين المحليين والأدب المحلى،خاصة إذا كشفت المـــــــواد الفولكلورية المحلية عن فترة ما قبل المسيحية أو عن العادات القديمة . وقد توج هذا الاهتمام الذى أخذ يتزايد يوما بعد يوم بإنشاء صحيفة لنشر الفولكلور الألمانى سنة ١٨٥٥ ، لم يقدر لها أن تستمر أكثر من أربع سنوات ، ولكن على الرغم من قصر عمر هذه المجلة ، فإنها أحدثت تغييراً عميقاً فى النظريات السابقة نتيجةللتيارات الفكرية العديدة التى كانت تموج بها وبسبب محاولاتها التى اعتمدت على التطورات الجديدة فى الدراسة لتفسير الفولكلور فى ذلك الوقت .

وتبدأ مرحلة تأصيل الاتجاهات العلمية المنهجيةفى دراسة الفولكلور منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، والذى لا شك فيه أن الفولكلوريين الألمان قد قدموا الكثير لهذه الدراسات عن طريق كتبهم ومقدماتهم التى سموها Hand Bucher وقد اشتملت هذه الكتب والمقدمات على معلومات ضافية عن أنماط التقاليد فى القرى وعادات الأسر والجماعات ، وعرضت لأزياء الفلاحين وغيرهم . ولعل أهم ما يوجه إلى الدارسين من نقد فى هذه الحقبة ، أنهم لم يولوا الحكايات والأغانى والأمثال والألغاز وما إلى ذلك، الاهتمام نفسه الذى أولوه للعادات والتقاليد وغيرها .

ومع بداية القرن العشرين تشهد الدراسات الفولكلورية تقدما كبيرا على أيـــــدى إريش شميدت Erich Shmidt (١) ويوين ماير

(1) Erich Shmidt : Deutsche Volkskunde im Zeitalter des Humanismus und der Reformation, Berlin 1904.

جون ماير John Meir [١] ، وفلهلم بسلر Wilhelm Pessler [٢] وأدولف شبالمر Adolf Spamer [٣] . وتعد أعمال هذين الأخيرين موسوعة تاريخية نقدية وتفسيرية لأنهما تناولا فيها تاريخ الفولكلور ووصفوا أنواعه المتعددة ، ودرسوا كثيراً من المخطوطات القديمة .

وتعد موسوعة الحكايات الشعبية التى تصدر منذ عام ١٩٥٠ ، وكذلك موسوعة الحكايات الخرافية التى ينتظر لها أن تغطى العالم كله ، وهما الموسوعتان اللتان يصدرهما كورت رانكه Kurt Ranke الذى أسس الجمعية الدولية للقصص الشعبى ، من أهم المراجع التى لا غنى للباحث عنها فى دراسته للحكايات الشعبية عامة والألمانية خاصة .

والجدير بالذكر أن دراسات الفولكلور الألمانى تتميز بتجميع الأنماط المتشابهة وتذييلها بالتعليقات والحواشى ، وقد اقتضى هذا اهتماما خاصا بألمانيا ذاتها ، من جانب الدارسين مما انعكس على اهتمامهم الشديد بالجمع والفهرسة اللذين أصبحا شغلهما الشاغل ، رغم اضافاتهم القيمة فى مجال الشروح والتفسيرات التى قاموا بها لخدمة مأثوراتهم .

ويتسم جهد الفولكلوريين الألمان فيشمل كل أنواع الفولكلور

---

(1) John Meir : Deutsche Volkskunde, Berlin 1926 .

(2) Wilhelm Pessler : Hand Buch der Deutschen volkskunde, 3 vols. , Berlin 1930

(3) Adolf spamer : Die Deutsche Volkskunde, 2 vols ., Leipzig 1934

بدءا بالاهتمام بالحكايات الخرافية وانتهاءا بالأنواع الأخرى كالساجا Saga وهى المصطلح الألمانى المقابل للمصطلح الإنجليزى Legend .

ويعد أرشيف الأغنية الشعبية الألمانية فى فرايبورج Freiburg فى جنوب غرب ألمانيا ، المركز الرئيسى لدراسات الأغنية الشعبية ، إذ يشتمل على مئات الألوف من نصوص الاغانى المفهرسة علمية ، وتتمتع هذه الفهرسة بشهرة عالمية واسعة فى هذا المجال .

أما بالنسبة للأمثال الشعبية ، فقد بدأ جمعها فى غضون القرن السادس عشر ، وظهرت مجموعات كبيرة منها خلال القرن السابع عشر ، غير أنها لم تحفظ بما هى جديرة به من الاهتمام إلى أن جاء « فريد ريش زايلر Friedrich Seiler وألف كتابه عن المثل الشعبى الالمانى الذى يعد — إلى جانب دراسة « آرشر تايلور Archer Taylor » الامريكى عن المثل الشعبى — أفضل دراسة فى هذا المجال .

ويجمع دارسو الفولكلور على تقدير ما قدمته فنلندا للدراسات الفولكلورية حيث حظيت — ولا تزال تحظى — بنصيب كبير من اهتمام الدارسين والجامعيين المحترفين والهواة على حد سواء .

ويعرف كل الذين يدرسون الفولكلور كيف بدأ اهتمام الفنلنديين العلمى بملحمتهم الشهيرة « الكاليفالا Kalevala » التى تعد بداية الدراسة العلمية للأدب الفنلندى . والكاليفالا مجموعة قصص شعرية مغناة ، جمعها « الياس لونروث Elias Lonnrot » ، بعد أن قطع البلاد طولا وعرضا ،

متنقلا من مكان إلى مكان ، بين الثلوج والغابات الكثيفة ، متحديا عوامل الطبيعة القاسية ، ليصل إلى الناس ، وليحصل منهم مباشرة على هذه النصوص المتفرقة . ولقد أثمر هذا فيما بعد النظر إلى الفولكلور الفنلندى على أنه جوهر الأدب الفنلندى الوطنى ، والثقافة الفنلندية الوطنية .

وتعد دراسة الفولكلور الفنلندى — أقدم من دراسة نشأة الدولة نفسها ، وتكاد فنلندا تتميز عن غيرها من دول العالم كله بأن دراسة الفولكلور فيها ، لعبت دورا كبيرا وعظيم الأهمية بالنسبة لها ولتطورها كدولة . ويتفق معظم الدارسين على أنه لم تكن هنالك دراسات حقيقية ذات أهمية بالنسبة للفولكلور الفنلندى قبل النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، كما أنه لا يمكن الفصل بين الاهتمام بالفولكلور فى فنلندا وظروفها التى تعرضت لها ، فلقد رزحت فنلندا تحت نير الاستعمار السويدى نحوا من خمسة قرون ، ثم باعتها السويد إلى روسيا ، وقد دفع هذا كله الفنلنديين إلى المغالاة الشديدة فى الوطنية ، التى كانت تعنى فى أحد جوانبها اظهار عبقرية الشعب الفنلندى ، واكتشاف هذه العبقرية فى الأدب الروائى والعادات والمعتقدات التى تنتشر بين الفلاحين الذين لم يتأثروا بالقوات الأجنبية وكان لهذه النظرة أثرها فى عدم الاهتمام بجمع فولكلور الفنلنديين الناطقين بالسويدية الذين يبلغ عددهم حوالى ١٠ ٪ من مجموع سكان فنلندا .

واستطاع دارسو الفولكلور الفنلنديين أن يؤثروا فى الدراسات الفولكلورية فى العالم كله ، على الرغم من قلة انتشار اللغة الفنلندية أو ندرة انتشارها ، ذلك أن هذه اللغة قد وقفت — ولا تزال — حائلا أمام معظم

الدارسين فى العالم يمنعهم من معرفة الجهود العظيمة التى بذلها الجامعون والدارسون الفولكلوريون الفنلديون ، وقللت من مدى تأثير دراساتهم الكثيرة التى كانوا — وما زالوا — يصدرونها ، غير أنهم بدأوا حديثا فى نشر بعض الدراسات باللغات الأوربية الأكثر إنتشاراً . ولكن من حق الفنلنديين علينا أن نذكر لهم أن أول المناهج الخاصة بدراسة الفولكلور كان من صنعهم ، ونعنى بذلك المنهج الجغرافى التاريخى فضلا عن أنهم قد أضافوا الكثير إلى دراسة الفولكلور فى العالم كله .

بدأ « الياس لونروت » الذى يعد أبا للفولكلور الفنلندى ، تجميع شتات الأغانى الشعبية الفنلندية ، واستطاع أن يكون من هذه الأجزاء الممزقة المتناثرة ، الملحمة القومية الفنلندية « الكاليفالا » وقد صدرت لأول مرة سنة ١٨٣٥ فى تلك المرحلة التى يطلق عليها مرحلة اكتشاف الذات الوطنية ومواجهة التأثير الأجنبى . وتأتى أهمية ما قام به « الياس لونروت » من أنه لم يعتمد على المدونات فى عمله ، ولكنه اتجه مباشرة إلى الريف الفنلندى حيث عاش بين أهله ، يجمع من أفواههم ، أغانيهم، وملاحمهم ، وأمثالهم، وألغازهم ، وحكاياتهم ، إلا أن الشعر الشعبى كان يحتل المرتبة الأولى من اهتمامه ، متأثرا فى ذلك بالروح الرومانسية التى سادت عصره ، بالاضافة إلى أنه بحكم نشأته قد عاش فى منطقة اتسمت بغلوها الشديد فى مشاعرها الوطنية، مما انعكس على اهتمامه بجمع هذا التراث .

ولم يقتصر اهتمامه — هو ومعاصروه وتلاميذه — على جمع نصوص الكاليفالا بل تجاوزه إلى جمع الأنواع الأخرى من الأغانى والحكايات

الشعبية ، ويمكن لنا أن نلاحظ أن الاهتمام كان مركزاً عند الرواد الفنلنديين على جمع الأنواع الأدبية الشعبية وحدها دون غيرها .

وبينما كانت عمليات الجمع ، ومحاولات الدراسة تتركز أساسا حول الكاليفالا نتيجة تأثير « الياس لونروت » ، اتجهت الدراسات فى مرحلة لاحقة إلى جوانب أخرى من جوانب المأثورات الشعبية ، بدأها أحد الأعلام البارزين فى مجال الدراسات الفولكلورية الفنلندية والعالمية هو « كارل كرون Kaarle krohn » الذى أصدر سنة ١٨٨٦ الجزء الأول من الحكايات الشعبية عن « حكايات الحيوان Animal Tales » ، وأصدر الجزء الثانى عن Royal Tales سنة ١٨٩٣ ، وقد اشتركت معه فى تأليفه « ليلى ليايوس Lilli lilius » . ويعد عمل « كارل كرون » عملا علميا من الطراز الأول ، ذلك أنه اعتمد على المادة التى أخذت من الناس مباشرة ، دونما تعديل أو إضافة ، فأرسى بذلك أسس العمل الميدانى العلمى فى ميـــدان الدراسات الفولكلورية . ولا أدل على هـذه المنهجية من أنه حصل على أول منصب أكاديمى ، فأصبح أول أستاذ للفولكلور فى جامعة هلسنكى فى نهاية القرن التاسع عشر (سنة ١٨٩٨) ، وهو بذلك يعد أول من شغل كرسيا للاستاذية فى هذا العلم فى جامعات العالم . وأهم النقاط التى ركز عليها « كارل كرون » فى مؤلفاته هى أهمية دراسة الفولكلور المقارن من الناحية الفنية ، وتأكيده على الطبيعة العالمية للفولكلور ، ومع ذلك فإنه لم يستطع التخلص تماما من النظرة الوطنية القومية عندما يتعرض للفولكلور الفنلندى ، وهو ما يتضح بصفة خاصة فى كتابه « دراسة للكاليفا « Kalevalastudien » سنة ١٩٢٤ الذى حاول فيه أن يستخدم الأدلة الجغرافية التاريخية ليثبت أن أشعار

الكاليفالا انعكاس للتاريخ القديم أكثر منها بقايا أساطير قديمة أو حكايات شعبية قديمة متناثرة كما اعتقد الباحثون قبله .

أما ما قام به باحث فنلندى آخر هو« يوليوس كرون Julius krohn » (وهو أبو كارل كرون) عندما أصدر كتابه « قصة الأدب الفنلندى Suomalaisen Kirjalisuuden Hestoria » سنة ١٨٩٧ ، فإن أهميته الكبرى تكمن فى أنه أتاح للدارسين خارج فنلندا أن يتعرفوا على الأسس التى سارت عليها أبحاث الفولكلور الفنلندى ودراساته فيما أصبح معروفا بعد ذلك بالمنهج التاريخى الجغرافى ، وذلك للمرة الأولى فى تاريخ الدراسات الفولكلورية .

وقد أكمل الباحث الفنلندى الشهير « آنتى آرنى Antti Aarne » جهود كارل كرون ، الذى كان معاصراً له ، وترك للدارسين فى أنحاء العالم عملا علميا لا يمكن لباحث فى الفولكلور أن تكتمل له أدوات البحث فى الحكايات الشعبية دون الرجوع إليه ، وأعنى بذلك كتابه « فهرس أنماط الحكايات الشعبيه » . ولقد نشر كتاب « آنتى آرنى » لأول مرة باللغة الفنلندية سنة ١٩١٠ ، ثم نقحه بعد ذلك « ستيث تومسون » وأعيد نشره باللغة الانجليزية بعنوان « Type Index of Folk tales » . ولقد أصبح الكتاب — بعد تنقيح تومسون — أساس معظم الدراسات الفولكلورية فى العالم كله ، بل إنه لا يزال نموذجا يحتذى فى فهرسة الحكايات الشعبية العالمية .

ويستمر الاهتمام بالفولكلور الفنلندى يشق طريقه فى الحياة الفنلندية ،

ويكتسب احترام الدارسين والعاديين على السواء ، مما أدى إلى تكوين الجمعيات الفولكلورية ، وإصدار الدوريات والسلاسل التي لا زال بعضها يصدر إلى الآن . وأهم هذه السلاسل ، السلسلة التي تعرف لدى الدارسين في العالم كله باسم « Folklore Fellow Communication » وهي أهم سلسلة صدرت في العالم فيما يختص بدراسات الفولكلور . وتصدر هذه السلسلة عن جمعية أصدقاء الفولكلور التي تأسست سنة ١٩٠٧ (١) بهدف وضع الفولكلور في كافة الدول في متناول الدراسات المقارنة ، ونشر نماذج لما تم جمعه من الفولكلور الأوربي بوجه خاص .

ويعد أرشيف الفولكلور الفنلندي واحدا من أعظم أرشيفات الفولكلور في العالم كله ، إذ يضم نحوا من مليونين ونصف مادة فولكلورية مسجلة على بطاقات وأشرطة ويحتفظ الأرشيف بالمخطوطات التي دونها الرواد الفنلنديون الأوائل ، كما يضم المبنى الكبير الذي يحتله الأرشيف ، في قلب مدينة هلسنكي ، مكتبة ضخمة تضم كل الدوريات والكتب التي صدرت في العالم بمختلف اللغات ، عن مجموعات الفولكلور ودراساته ، كما يضم المبنى قاعات أخرى للندوات والتسجيل الصوتي وغير ذلك . ويشرف على هذا الأرشيف مجموعة من المتخصصين في الفولكلور بأنواعه المتعددة ، وخبراء في الجمع والتصنيف والفهرسة وهم جميعا يتقنون اللغات الأوربية مما يسهل على الباحثين الأجانب مهمتهم عند زيارتهم هذا المكان الممتاز .

---

(١) أسس هذه الجمعية كارل كرون ، ويوهانس بولت Johannes Bolte وكارل فون سيدوف Karl von Sydow وأليكس أولريك Alex olrik .

أما متاحف الفولكلور فى فنلندا فهى نموذج لما يجب أن تحتذيه المتاحف فى دقة العرض ، وشمول الجمع ، وتصنيف المادة المعروضة ، فهناك متحف ساجا لوند Sagalund فى جزيرة كيميتو Kimito ومتحف جزيرة سوراسارى Seurasaari فى هلسنكى ، وهناك متحف الآلات الموسيقية فى مدينة تامبرى Tampre حيث يجـــد الزائر مجموعة من الآلات الموسيقية الشعبية تغطى العالم كله ، كما يجد من يستطيع العزف على أية آلة من هذه الآلات . وهناك أيضاً متحف « لوستا رينما كى » Loustarinmaki فى « تور كو Turku » عاصمة فنلندا القديمة التى دمرتها النيران سنة ١٨٢٧، وقيمة هذا المتحف أنه يعيد إلى الحياة توركو القديمة بكل مظاهر الحياة فيها قبل حريقها المدمر .

ولا يمكن فى الحقيقة تفسير وجود هذا العدد من المتاحف الفولكلورية، وهذا الأرشيف الممتاز فى بلد كفنلندا لا يزيد عدد سكانها عن ثلاثة أرباع سكان القاهرة مثلا ، إلا إذا فهمنا الشعور الدافق بالوطنية الفنلندية لدى الفنلنديين ، ولا يكاد يخلو بيت فى فنلندا من قطعة فنية شعبية ، ونسخة من الكاليفالا التى ينشأ كل الفنلنديين على سماعها منذ طفولتهم ، إذ دخلت أشعار الكاليفالا ودراساتها إلى مناهج التعليم فى مراحله المختلفة ، وتعـــد دراستها جزءا رئيسياً فى دراسة الأدب واللغة الفنلندية فى كل المستويات . وهناك باحثون آخرون على نفس القدر من الأهمية بين الفنلنديين المعاصرين يكملون الذى بدأه الرواد ، منهم الأستاذ « ماتى كوزى Matti Kuusi وماتى هافيو Matti Haavio ولاورى هونكو Lauri Honko الذى أصبح رئيسا للجمعية الدوليـــة للقصص الشعبى خلفا للاستاذ كورت رانك

Kurt Ranke ، وهم لا يزالون يثرون الدراسات الفولكلورية بأبحاثهم ودراساتهم القيمة .

وعلى أية حال ، فإن فنلندا هى الفولكلور الفنلندى ، ولا يمكن فهم الشعب الفنلندى أو اعتزازه القومى الشديد دون فهم الفولكلور الفنلندى، فلقد تبلورت المشاعر الوطنية بفضل جمع « لونروت » أشعار الكاليفالا التى تعتبر القوة الموحدة لهم والتى حافظت دراسات الباحثين المتتابعة لموادها على بقائها حية وأوجدت ما يسمى باللغة الفنلندية والأدب الفنلندى .

ويكشف ريتشارد دورسون Richard Dorson فى دراسته عن الفولكلوريين البريطانيين British Folklorists الستار عن تاريخ الاهتمام بالفولكلور فى بريطانيا ، موضحا أن الدراسات العلمية التى تتناول المواد الفولكلورية لم تبدأ مباشرة ، بل بدأت بعد فترة ليست بالقصيرة من تاريخ الاهتمام به ، ومع ذلك فقـــد مر جمع الفولكلور ، والتعليق على المواد ، بكتاب« وليم كامدن William Kamden » عن «لندن» (لندن سنة ١٦٠٥) حتى كتابات « جون أوبرى John Aubrey » فى العقود الأخيرة من ذلك القرن . وأثمرت هذه الدراسات والمجموعات والجهود التى سارت على وتيرة واحدة ، فى وضع الفولكلور فى قالب رتيب .

وكانت المرحلة التالية فى تطور الدراسات الفولكلورية فى بريطانيا ، هى المرحلة التى تبدأ من منتصف القرن الثامن عشر حتى ازدهار الحركة الرومانسية ؛ فقد شهدت هـذه الفترة أعمال الأسقف « توماس بيرسى

Thomas Percy (١) . وكان للتيارات الألمانية الأثر الكبير على هذه المرحلة من ناحية تطوير الدراسات ونموها ، وقد ظهر هذا واضحا فى أعمال « سيروولتر سكوت » Sir Walter Scott وهى الأعمال التى جمع فيها مجموعة هائلة من الأغانى الشعبية القصصية Ballads ، والأشعار الشعبية . ولكنه كان شاعرا لا يتردد فى أن يجرى بعض التغيير فى هذه الشظايا التى جمعها فأضاف بعض الأسطر إلى النصوص التى جمعها ، كما فعل « توماس بيرسى » قبله ومع ذلك فإن مكانته كشاعر ودارس للآثار قد قدمت الكثير للأغانى الشعبية ، وأكدت الاهتمام بها كما يتضح من كتابه :

Minstrelsey of the Scottsh Border.

وهو واحد من الكتب التى كانت واسعة الانتشار خلال القرن التاسع عشر وأثرت تأثيرا كبيرا على الدارسين والجامعين على حد سواء ، مما أسهم فى انتعاش الاهتمام بالعادات الموروثة فى « اسكتلندا » أكثر مما حدث فى انجلترا وكان له أثره فى اهتمام « روبرت شامبرز Robert Chambers » وهو أحد تلاميذ « سكوت » بنشر كتاب سنة ١٨٢٥ عن التقاليد السائدة فى « ادنبره » ثم أصدر كتابا آخر فى السنة التالية عن الغنائيات الشائعة فى اسكتلندا (٢) .

---

(1) Thomas Percy : Reliques of Ancient Poetry, London 1765
(توماس بيرسى ١٧٢٩ — ١٨١١ ، أسقف وشاعر وجامع للبالاد الانجليزية المبكرة) .

(2) Robert chambers : The Trrditions in Edinbrough, Edinbrough 1825.
: The Popular Rhymes of Scottland,1826.

ولكننا فى الحقيقة لا نعرف لماذا لم يتوصل هؤلاء الدارسون أو الجامعون إلى أسلوب محدد للجمع والدراسة ، فقد كان علماء هذه الفترة يقومون بجمع الفولكور وترتيبه وتصنيفه وفقا للاسلوب نفسه الذى اتبعوه فى جمع غرائب النباتات ، والحيوانات إذ أنهم شغفوا بما اعتقدوا أنه قديم ، فجمعوا آدابا غير محددة الشكل وظواهر قديمة ، واهتموا بالمظاهر الشاذة والأشياء العجيبة بالنسبة إليهم ، وما رأوه أثناء رحلات الاستكشاف من عادات الجماعات والشعوب وأعرافها .... إلخ مما أسهم فى القاء الضوء على العادات الموروثة كما يتضح من عناوين الكتب آنذاك (١) .

لقـــد التهب حماس العلماء ابان مجد بريطانيا وثرائها فى العصر الفيكتورى (٢) ، للبحث عن القديم خاصة ، وتدوين كل ما يلاحظونه فى الريف وأطراف المدن ، وقامت الجمعيات المحلية التى كانت تنمو يوما بعد

---

(1) Allan Cunningham : Tradition Tales of the English and Scottish Peasantry, 2 vols. London 1822.

John Roby : Traditionary Stories of Lancashire, 2 vols. London 1829.

Samuel Lover : Legends and stories of Ireland, Dublin 1831

Andrew Picken : Traditionary stories of Old Families and Legendary Illustrations of Family History, 2 vols. 1833.

(٢) يطلق مصطلح العصر الفيكتورى على فترة حكم الملكة فيكتوريا لانجلترا من سنه ١٨٣٧ إلى ١٩٠١ وهو العصر التى وطدت فيها انجلترا امبراطوريتها .

يوم ، والتى كان يرأسها عادة « دوق » أو « لورد » بالبحث والتنقيب عن الدروع الأثرية وأشكالها ونقوشها وعلاماتها وتاريخ الأنساب، وأصول الكلمات لإعداد قواميس تتضمن إلى جانب ما تتضمنه مواد فولكلورية، بالإضافة إلى تدوين الآثار الحية من المعتقدات والعادات والتقاليد المرتبطة بالبيئة ، والحكايات والخزعبلات والأمثال ، ومشاهد الاحتفالات الغريبة والألعاب الشعبية ووسائل التسلية وتزجية أوقات الفراغ .

وقد عد الدارسون — فى تلك الآونة — العادات جوهر الفولكلور القديم وخاصة ما يرتبط منها بتواريخ معينة ومن ثم فقد ضمن «جون براند » « John Brand » كتابه « الأثريات الشعبية » الاحتفالات المرتبطة بالمناسبات المختلفة ، ومشاهداته على مدار السنة ، وما زال الدارسون يقتفون أثره حتى الآن ، ولا يكاد يمر عام دون أن يعاد إصدار هذا الكتاب مزيدا ومنقحا .

والذى لا شك فيه أن حركة الاهتمام بالفولكلور فى بريطانيا قد تأثرت إلى حد كبير بما توصل إليه جامعو الفولكلور فى ألمانيا ، وبجهود الدارسين فى الدول الاسكندنافية وفى فنلندا خاصة . ويذهب « ريتشارد دورسون » إلى أن المرحلة التى تبدأ بعام ١٨١٣ كانت هى مرحلة الأساس بالنسبة لتاريخ حركة اهتمام البريطانيين بالفولكلور ، وأن المرء يستطيع من هذا التأريخ أن يتبع سلسلة متصلة الحلقات من الاستجابة لمعرفة الفولكلور ، واندفاعا متزايدا نحو دراسته ، وقد تم فى هذه المرحلة الانتقال من مصطلح « الأثريات الشعبية » إلى المصطلح الجديد آنذاك وهو «الفولكلور» على يد

« تومز » ثم تبعه فى ذلك بحماس شديد صديقه « فرانسيس جيمس تشايلد Francis James Child » مؤلف كتاب The English and Scottish Popular Ballads الذى يعد موسوعة ضخمة عن الأغانى القصصية الشعبية الانجليزية والاسكتلندية ،ويتكون من خمس مجلدات (١٨٨٤ — ١٨٨٩) و « توماس كيتلى Thomas keightley » مؤلف « The Fairy Mythology » .

وقد شهدت الدراسات الفولكلورية منذ منتصف القرن التاسع عشر ازدهارا عظيما نتيجة لظروف بريطانيا فى ذلك الوقت كقوة إستعمارية ، تمتلك نصف الكرة الأرضية تقريبا ، ومن ثم سافر البريطانيون إلى أنحاء المعمورة، وأسهموا — ضباطا وجنودا مستعمرين، ورحالة يجوبون ربوع آسيا وأفريقيا وغيرها ، ومبشرين بالمسيحية ، وتجارا يبيعون ويشترون — فى نقل كثير من التقاليد والعادات وأساليب التعبير الشعبية إلى المهتمين بالفولكلور فى بريطانيا ، اعتقادا منهم — وهم محقون فى ذلك — أن معرفة الفولكلور الوطنى ستساعدهم فى عملهم فى المستعمرات ، وفى فهم المجتمعات التى يعيشون بين ظهرانيها .

وتميزت هــــذه المرحلة أيضا بالاهتمام الملحوظ بالتاريخ المحلى ونشر المخطوطات القديمة وازدهار المواد الفولكلورية فى الصحف والمجلات المحلية: إنعكاسا للاهتمام العلمى المنظم الذى بدأ منذ أن صاغ « وليم جون تومز » مصطلح « الفولكلور » حتى توج هذا الاهتمام بتأسيس جمعية الفولكلور الانجليزية سنة ١٨٧٨ . ولكن فترة الازدهار هذه لم تستمر طويلا على الرغ

من محاولة سير جورج لورانس جوم Sir George L. Gomme وزملائه وتلاميذهم أن يبعثوا الحياة فى علم الفولكلور ، بتطبيق الآراء التى تنادى بتطوير مظاهر الحياة القديمة بما يتلاءم مع الظروف الجديدة التى يعيشونها فى مجتمعهم ، إلا أنهم لم يستطيعوا تحقيق ذلك ، وانتهى بهم الأمر إلى التحول عن بحث موضوع نشأة التقاليد الفولكلورية واستمرارها وازدهارها أحيانا إلى اعادة أنماط حياة ما قبل التاريخ. ولعل أهم مظاهر هذه المرحلة التركيز على سلوك البدائيين ومعتقداتهم وأنماط حياتهم ، ويكشف صدور كتاب « Primitive Mankind » لادوارد تايلور Edward Taylor سنة ١٨٧١ عن هذا الاتجاه فضلا عن أعمال معاصريه ومن جاءوا بعدهم .

وعرفت هذه الفترة أيضا جهود مجموعة من الدارسين الذين يعرفهم المتخصصون فى الفولكلور فى العالم كله ، والذين كان لهم الفضل فى دفع دراسة الفولكلور خطوات إلى الأمام فى بريطانيا وفى غيرها . هؤلاء العلماء هم سير جورج لورانس جوم ، و « ادوين سيدنى هارتلاند Edwin Sidny Hartland » و « أندرو لانج Andrew Lang » و « الفريد نت Alfred Nutt » . ولعل كل من أتيحت له فرصة الاطلاع على أعمال هؤلاء الرواد ، يتحسر حقيقة على ما كان يمكن أن يقدمه تلاميذهم من اسهام فى تقدم الدراسات الفولكلورية فى بريطانيا ، وفى أنحاء العالم لو أتيح للدراسة الفولكلورية أن تحتضنها جامعة « كاكسفورد أو كامبريدج أو جامعة لندن » ، ذلك أن دراسة الفولكلور فى بريطانيا ، لم تجد لها مكانا فى الجامعات والدراسات العليا ، مما أدى إلى تدهورها ، ومن هنا كان العجز

عن تطوير الدراسة واستمرارها ، فاقتصرت الدراسات على الجهود الفردية، ولم تكن تلك الجهود فى حقيقة الأمر كافية لكى تستمر الدراسة فى ازدهارها فالواقع يؤكد أن أى دراسة جادة تحتاج إلى رعاية جامعية . ولعل نذر انهيار الامبراطورية البريطانية ، وبداية الأحساس بغروب شمس هذه الإمبراطورية كان له أثره على عدم الاهتمام بهذا الجانب فى بريطانيا .

لقد شهدت المجتمعات الأوربية كلها اهتماما متزايدا بالفولكلور ، على اختلاف فى درجة هذا الاهتمام ومدى تأثيره على المستويين المحلى والعالمى ، ولكن الذى لا شك فيه أن الدول الاسكندنافية (فنلندا والسويد والنرويج) ودول أوروبا الغربية وعلى رأسها ألمانيا ، ودول أوروبا الشرقية وخاصة روسيا (قبل الثورة البلشفية وبعدها) قد تأثرت بالموجات التى سادت مجتمعات هذه البلدان بعد الثورة الصناعية من انتشار الأفكار الرومانسية والدعوة إلى الاهتمام بالفرد العادى والعناية به ، بصرف النظر عن كونه فذا أو عبقريا أو مشهورا ، وبنشوء الأفكار الاشتراكية واعلائها من شأن الإنسان البسيط أو الطبقة العاملة ، بالإضافة إلى حركة الاستعمار العالمى وما أدت إليه من شغف بدراسة الثقافات المختلفة وأنماط الحياة الغريبة عن حياة المجتمعات الأوربية ، وهو ما انعكس جميعه على الاهتمام بابداع الشعوب مما سمى آنذاك بالفولكلور .

ويحتاج تتبع مسار حركة الاهتمام بالفولكلور فى هذه المجتمعات دراسة خاصة مستقلة تفى بجوانبها المتعددة، وتعطى صورة متكاملة عنها ، ولكننا آثرنا أن نقف عند المعالم الرئيسية التى أثرت تأثيرا يعترف دارسو

الفولكلور جميعا بأهميته وبأنه كان العامل الأساسى فى تعميق الدراسة وتأصيل المنهج .

ويعنينا فى هذا المقام أن نشير إلى بعض الفروق الرئيسية بين اتجاهات الدراسات فى البلدان التى ذكرناها ، فبينما كان الجهد المميز للفولكوريين الألمان هو جمع القصص عن الشياطين والأشباح والأرواح والأقزام وما شابه ذلك لكى يحصلوا على معلومات عن خلفية دولتهم قبل المسيح ، كما تدخلوا فى البداية بالتعديل والإضافة والحذف فى المادة الشعبية ، وركزوا أيضا على الحياة الشعبية بمعناها الواسع،فوصفوا العادات والتقاليدوالأعراف القانونية وأشكال البيوت وما إلى ذلك ، أقول بينما كان جهد الألمان على هذا النحو فإن جهد الفنلنديين انصب فى الأساس على ما يمكن أن نطلق عليه « الأدب الشعبى » وخاصة ما يرتبط منه بالشعر والغناء الشعبيين،وربما كان ذلك مرتبطا بجمعهم اللغة والأدب نظرا لطبيعة ظروفهم الخاصة . كما يمكننا أن نميز اتجاها مبكرا إلى المنهجية والتأصيل بين الفنلنديين ، ولعل هذا هو ما أدى إلى أن يكون أول المناهج العلمية فى دراسة الفولكلورمن عملهم ، كما أدى أيضا إلى أن تكون أول محاولة لوضع دليل علمى لجمع المادة الشعبية من الميدان من صنعهم أيضا .

أما جهود الفولكلوريين الانجليز فقد بلغت ذروتها فى القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، وتميزت هذه الجهود منذ بدايتها بالاهتمام الكبير بالعرف والعادات والتقاليد ، واتسعت جهودهم لتشمل الفولكلور البريطانى ، وغير البريطانى ، إلا أن دراسات الفولكلور تخبو فى بريطانيا منذ بداية العقد الثالث من هذا القرن ، لتنتقل إلى مراكز أخرى فى ايرلندا وغيرها .

الفصل الثاني

فى تعريف الفولكلور

فى تعريف الفولكلور

يثير الفولكلور -- مادة وعلما -- الكثير من المشاكل التى تنبع فى واقع الأمر من طبيعة المادة نفسها ، وتاريخ الاهتمام بها من ناحية ، ومن ناحية أخرى من الحدود أو المناطق المشتركة بين الفولكلور -- كعلم -- وبين العلوم الإنسانية بعضها البعض ،فهذه العلوم تشترك فى أنها جميعا تدرس الانسان فردا وجماعة ، من ناحية الفكر والسلوك ، والعادات والتقاليد ، ونمط الحياة وأسلوب التعبير . . . إلخ .

ويكاد الفولكلور -- دون بقية العلوم الانسانيه الأخرى -- أن يكون من ناحية المادة موضوع الدراسة قاسما مشتركا بين العديد من العلوم الانسانية ، ومن ثم تنشأ الحاجة بالضرورة إلى تحديد المادة ، وتحديد المصطلح الدال عليها كذلك ، حتى لا تبهت الحدود أو تضيع ، فينعكس ذلك على الدراسة . ولا يزال دارسو الفولكلور يعانون إلي الآن من هذه المناطق المشتركة ، وعلى ذلك ، يحاولون من آن إلى آخر أن يتوقفوا قليلا لكى يعيدوا النظر فيما بين أيديهم وفقا للتطور الذى يحدث لدراساتهم ، وللدراسات الأخرى الوثيقة الصلة بمادتهم ، ذلك أن أحدى المشكلات الرئيسية فى هذا المجال أنّ كل من يسمع كلمة « فولكلور » يظن أنه يعرف بالسليقة ماذا تعني هذه الكلمة مثلما يظن الشخص الذى يقرأ « الشعر » -- مثلا -- أنه يعرف ما هو الشعر ، أو أنه يمكنه أن يعرفه . ولكن هاتين الكلمتين يصعب تعريفهما بالوضوح الذى نعرف به « الذهب » أو « الأسد » - على

سبيل المثال . لقد بدأت المناقشات حول كيفية تعريف « الفولكلور » منذ صاغ « وليم جون تومز » هذا المصطلح ، واستخدمت التعريفات - منذ ذلك الحين — عبارات وصفية غالبا، ترتبط بالأصل أو الشكل أوالانتقال أو الوظيفة ، لتحديد مدلول هذه الكلمة المركبة ·

والحقيقة أن الفولكلور — كأى موضوع ثرى — يكشف عن ضخامة مادته ، ومن ثم فقد عالجه المتخصصون الذين وقفوا جهدهم على دراسته من زوايا عديدة ، وبطرق مختلفة،وهو كفرع من فروع الدراسة الأكاديمية يبـــدو محيرا أحيانا بالنسبة لدراسته ، بسبب مرونته ، وشخصيته المتفاعلة باستمرار مع كل ما حولها . وهو - أيضا - على العكس فى ذلك من الأدب العربى أو الانجليزى أو الموسيقى مثلا ، لا يخضع لحدود واضحة ، يمكن ضبطها وتعيينها ، ومن ثم فإن الاسلوب الوحيد للقضاء على ما يثيره من مشكلات هو استمرار تطويره كعلم ، واخضاعه للمناقشة بين حين وآخر، إلى أن يصل إلى الحد الذى يمكن للناس عنده أن يعرفوه جيدا ، وأن يقتنعوا بقيمته ، وبذلك لا يكون هناك مجال للخلط ، أو أدنى احتمال لعدم الوضوح ، وعلى ذلك فإن أول شىء يتبادر إلى الذهن ذلك السؤال - القديم الجديد — الذى شغل الدارسين والجامعيين وغيرهم ، وما يزال يشغلهم إلى الآن . .

ما هو الفولكلور ··· ؟!!

قد يكون من السهل أن نستشير قاموسا عاديا - مثل قاموس«وبستر» لكى يدلنا على معنى هذه الكلمة، وعندئذ سنجد أن الفولكلور هو « المادة

التى تنتقل عن طريق الموروثات « وهو بعبارة أخرى « حكمة الشعب وأدبه الذى لم يتعلمه من الكتب » . ولكننا فى الحقيقة لا نستطيع أن نقنع بهذا التعريف ، ومن ثم نحتاج لأن نستشير معاجم أكثر تفصيلا ، وأن ننظر فى دراسات أكثر تخصصا كى نستطيع ـ من خلال الاستقراء والاستقصاء ـ أن نصل إلى تحديد المصطلح ، وأن نناقش جوانبه المتعددة ، فالحقيقة أنه ليس هناك اتفاق تام بين دارسى الفولكلور حول « ماهية الفولكلور » إذ تتعدد وجهات نظرهم وتختلف حول هذا الموضوع . ولا يقتصر هذا التعدد أو الاختلاف على دارسى الفولكلور من الثقافات أو البلدان المختلفة فحسب ، بل أن هؤلاء الدارسين تختلف وجهات نظرهم حول تعريف الفولكلور ، فى إطار الثقافة الواحدة والبلد الواحد ، ومن هنا تنشأ مشكلة التعريف ، ولا بد أن يكون مفهوما منذ البداية ماذا نريد من التعريف ؟!!!

أن كل ما يستطيع التعريف أن يساعدنا عليه هو أن تجعلنا نتعرف على موضوعنا بطريقة أكثر وضوحا ، إلا أنه يبقى علينا بعد ذلك أن نسلم بعدم وجود تصنيفات ثابتة تماما ، وأننا لا نستطيع أن نصل إلى إجماع فى الرأى ، حتى لو كان هذا الاجماع نظريا ، إلا إذا جمعنا عددا من التعريفات المختلفة من صنع عدد من الدارسين ، قام كل منهم بالبحث فى مجال مختلف عن الآخر ، ومن ثم نستطيع أن نتوصل ـ من خلال مناقشة هذه التعريفات ـ إلى تحديد دقيق للمصطلح ، وقد لا نتوصل إلى ذلك ، ولكن يبقى أن المشكلة قد ازدادت وضوحا ، وعلى ذلك يمكن أن يأتى باحث آخر ليصل إلى ما ما فشل غيره فى الوصول إليه . وكل ما يمكن أن نحرض عليه فى هذه الحالة أن يكون ما نتوصل إليه دقيقا إلى أقصى حد يمكننا الوصول إليه ،

مستيدين فى ذلك من منهج المؤرخ فى تعريفة الذى يعتمد على فحص الوثائق والمذكرات والتقاويم بنقد النص أيضا حتى يتأكد من صحته ، ومن منهج عالم اللغويات الذى لا يتوقف عن فحص اللغة ودراستها فى ضوء أحدث وسائل التسجيل ، إلى جانب استقراء السجلات المدونة للغة أو اللغات التى يدرسها. إننا نطمح أن نصل إلى دقة تعريف عالم الكيمياء للماء مثلا من أنه يتكون من ذرتين من الأيدروجين ، وذرة من الأوكسجين ، ولكننا فى الوقت ذاته ينبغى أن ندرك أننا نتعامل مع مادة مختلفة ، وظروف غير مماثلة لما هو موجود فى الطبيعة .

إن بين أيدينا — على أية حال — كما هائلا من التعريفات ، ينبغى أن نقف عنده وقفة مستأنية. فعلى سبيل المثال يقدم لنا معجم الفولكلور الشهير Standard Dictionary of Folklore, Mythology and legend. واحدا وعشرين تعريفا تحتاج منا أن نناقشها . وعلى الرغم من أن هذا المعجم قد صدر لأول مرة سنة ١٩٤٩ ، إلا أنه يقدم لنا تعريفات أئمة دارسى الفولكلور حتى ذلك الحين ، وكثير منها مازال موضع الاحترام من جانب كثير من الدارسين رغم أنه قد جرى فى النهر ماء كثير بعد ذلك .

يرى « جوناس باليز [١] » مركزا على مضمون الفولكلور أكثر من تركيزه على الشكل أن « الفولكلور هو العلم الشعبى المأثور، والشعر الشعبى » ،

---

(1) Maria Leach (ed): Funk and wagnalls Standard Dictionard of Folklore, Mythology and Legend, Funk and wagnalls company, New york, 1949 pp 398, Gol. 1 (Jonas Balys).

وعلى ذلك يجعل الفولكلور متضمنا « كل الأشكال المأثورة التى تستخدم الكلمة أداة لها ، والتى خلقها الناس سواء كانوا بدائيين أم متحضرين » ، بالإضافة إلى «المعتقدات الشعبية أو الخزعبلات والعادات والرقصات ، وفنون التشخيص الشعبية » .

وتشترك « مامى هارمون[1] » مع « باليز » — إلى حد كبير — فى وجهة نظره . فالفولكلور عندها « يمكن أن يظهر فى أى موضوع وفى أى جماعة أو فرد ، وفى أى زمان أو مكان» ، ومن ثم فهو « يشمل كل المعلومات والمهارات والمفاهيم التى يكتسبها الفرد بشكل حتمى نتيجة لتأثير البيئة التى نشأ فيها ، حيث لا يسعى الفرد وراء إكتساب هذه الأشياء سعياً مقصوداً ، (كالسعى إلى التعلم مثلا) ، ولكنه يتشبع بها ، وهو لا يخترعها عن عمد ، ولكنها تنشأ بشكل طبيعى ، ودونما تكلف أو افتعال . إننا نقبل هذه المعلومات والمفاهيم والمهارات ونستخدمها ونغيرها ونوصلها إلى غيرنا ، أو ننساها دون أية قوة متعسفة من عقول فردية قد تدفعنا إلى ذلك . وقد يحدث أن تكون هناك جهود مقصودة لمحاربتها أو لاحيائها والإبقاء عليها ، ولكن هذه وتلك دخلاء على طبيعتها وماهيتها ».وعلى ذلك فإن«هارمون» « ترى أننا يمكننا أن نعرف الفولكلور تبعا للطرق التى يتم اكتسابه بها ، وإستخدامه وتوصيله للآخرين ، لا عن طريق تطبيقه على فروع خاصة من الفنون أو أنواع خاصة من الناس ، ذلك أنه من المعروف أن موضوعات معينة تبدو كأنها أكثر تمثيلا للفولكلور فى عقولنا ، كالمواويل مثلا ، إلا

---

(١) مامى هارمون Mamie Harmon — المرجع السابق — ص ٢٩٩ عمود ٢ .

أنه لا يوجد شيء فى المعنى الأساسى للمصطلح قد يوحى باستبعاد أى موضوع .

إن فولكلور بعض الجماعات ـ كالفلاحين أو الصيادين مثلا ـ أكثر شيوعا من غيره ، نظرا لطبيعة هذه الجماعات ، والبيئات التى تعيش فيها ، ونمط حياتها ، غير أن كل جماعة ، وكل فرد من أفراد أى جماعة ، إنما يمثل خليطا من العناصر الشعبية وغير الشعبية ، وهنا يكمن الإختلاف فى النسبة فحسب . . هل هى للفرد أو للجماعة ؟ ويمكن للدارس أن يكتشف أيضاً بعض الخصائص الفريدة التى تكمن فى أمثال وحكايات مأثورة من نتاج الناس العاديين . والذى لاشك فيه أيضاً ، أن هناك جوانب هامة لابد من التنبه إليها ، فما كان فى الماضى يعد فرعا من فروع العلم ، قد يصبح فولكلورا الآن . مثل علم الفلك القديم ، وأن ما كان فولكلورا — مثل الزى الشعبى لبنت البلد المصرية — يمكن أن يستخدم أو يستغل بطريقة فولكلورية ، كما هو حادث الآن . ويمكن — أيضاً — لعمل فنى فردى كأبى الهول ، أو تمثال نهضة مصر أن يصبح رمزاً جماعياً ، أو يمكن أن يدخل رمزاً جماعياً ـ كعروسة المولد ـ فى رسوم الفنانين التشكيليين المحدثين . . إن كل ذلك يمكن أن نعده فولكلورا طالما تم إكتسابه دون قسر أو تعسف واستخدام ونقل بهذه الطريقة ، ونعنى بها الإنتقال عن الطريق الشفاهى أو التوارث ، أما إذا إنتهى استخدام العنصر أو قبل أن يستخدم بشكل ثابت لا يتغير فإنه فى هذه الحالات لا يعد فولكلورا .

إن طبيعة المادة الفولكلورية ـ كما يراها بعض الدارسين ـ تمنع وضع أية حدود جامدة للفولكلور ، فعندما تصبح الجماعة وحدة ، يكون الفولكلور

أكثر وضوحاً بما يحمله من تماسك وإستمرار، ومن ثم يترتب على ذلك أن أى شىء يتجه إلى تفكيك الجماعة وفصل مكوناتها عن بعضها البعض - كالتخصص أو التمدن مثلا - إنما يؤدى بالضرورة إلى تشتيت الفولكلور وإضعافه ولكن هذا لايعنى أنه بذلك ينتهى من الوجود ، أو يكف عن التطور ، ذلك أن هذا مخالف لطبيعة الأمور ، فالذى يحدث هو أنه يتكيف بشكل طبيعى لكى يلائم الظروف الجديدة . هذا بالإضافة إلى أننا لايمكننا أن ننظر إلى الجماعات الآن ، بالطرق التقليدية نفسها ، وباستخدام المصطلحات الجغرافية والعرقية المتداولة ، ذلك أن هناك عوامل كثيرة قد دخلت إلى حياة المجتمعات الحالية ، حيث يمكن تقسيم الجماعة على أساس السن أو المهنة أو الجنس ، أو نوع الاقتصاد الذى يعيشون فى إطاره أو التربية أو الميول ..الخ، كما يجب أن نضع فى اعتبارنا أنه فى المجتمعات المعقدة التركيب تنشأ دائماً جماعات جديدة ، تستطيع أن تشكل نفسها للعوامل المشتركة بين أفرادها مما يؤدى فى النهاية إلى تكوين خصائص أو صفات جمعية ، تجمع بين هؤلاء الأفراد . ولكننا ينبغى أن نكون على وعى كامل بأن الصفات الجمعية التى يثمرها تراكم الخبرات والمعارف ، والتى تميز طبيعة الفولكلور ، ويمكننا عن طريقها تمييزه والتعرف عليه ، ليست مضادة للفردية ، فالفولكلور شىء يشترك فيه الفرد مع غيره تماماً ، فكما أن لكل إنسان عينين وأذنين ولساناً ، مثلا ، ولا يمكن لنا أن نجعل من الأشياء ميزات أو صفات فردية تخص فرداً بعينه وتميزه من الأفراد ، وإنما هى جزء من سماته الأساسية التى يشترك فيها معه كل الأفراد الآخرين ، وتقرب فى الوقت ذاته بينه وبين نوعه الخاص الذى ينتسب إليه ، إلا أن ذلك لا يمنع مطلقاً أن هناك فروقاً فردية فى تمثل جوانب الحياة المتعددة والتأثر بها ، والتأثير فيها ، تميز بين

الأفراد بعضهم البعض . والذى لاشك فيه أن ذلك ينعكس بالضرورة على الفولكلور ، مما يجعلنا مضطرين إلى أن نضع فى اعتبارنا الصفات الفردية التى تميز الأفراد ، بالقدر نفسه الذى ننظر به إلى ذلك مبكراً عندما لاحظ أن الدراسات الخاصة بأعمال رواة البيلينا والحكايات ، والمغنين - على اختلافهم - وكذلك دراسة سيرة حياتهم ، وحياة غيرهم ممن يسميهم « حملة الفولكلور » تكشف عن الدور الكبير الذى تلعبه المهارة الفنية الشخصية والتدريب والموهبة والذاكرة ومختلف أوجه نشاط العقلى الفردى ، فى صياغة المادة الفولكلورية . كما يرى ، وهو محق فى ذلك ، أن الراوى - أو المغنى الشعبى أو غيرهما - ، إنما هو - فى الوقت نفسه - مؤلف مبدع[1] . والحقيقة أنه لم يعد هناك واحد من دراسى الفولكلور ينظر إلى موضوع الإبداع الشعبى تلك النظرة الرومانسية التى تنسب الإبداع إلى الجماعة كلها أو الشعب كله .

وتنتقد « ارمينى فوجلين[2] » استخدام الأنثروبولوجيين الأمريكيين

---

(١) يورى سوكولوف : فى جزء من كتابه « الفولكلور الروسى Russian Folklore » ترجمة من الروسية إلى الانجليزية « كاترين روث سميث Catherine Ruth Smith » ونشر عام ١٩٥٠ عن دار نشر « The Macmillan Company » فى نيويورك .

وقد نقل هذا الجزء إلى العربية « حلمى شعراوى وعبدالحميد حواس » تحت عنوان : الفولكلور قضاياه وتاريخه « Problems and Historiography of Folklore » وصدر عن الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر — القاهرة ١٩٧١ — أنظر ٢١ من الترجمة العربية .

(٢) أنظر Erminie W. Vogelin فى « معجم فنك » ص ٤٠٣ عمود ١ .

الشائع لمصطلح الفولكلور ، عند دراستهم لثقافات غير المتعلمين أو الأميين على أنه يدل على الأنواع المتعددة من الشعر ، والنثر ، التى تنتقل شفاها بين المجتمعات البدائية ، كالأساطير ، والحكايات ، والنوادر ، والدراما ، والضراعات ، والوصفات ، والتوريات ، والألغاز ، والأمثال ، ونصوص الأغانى والأناشيد ... الخ . وهى ترى أن هذا التحديد للمصطلح الذى يميز جزءاً واحداً فحسب فى أى ثقافة أمية يتعارض بشدة مع الاستعمال المألوف للمصطلح عند دراسى الثقافات الأوربية ، والأوروبية الأمريكية ، وثقافات الشعوب الأخرى ، ففى الثقافات الشعبية ينتقل جزء كبير ، ولكنه جزء فحسب ، من مجموع الثقافة شفاها ، وهو ما ينظر إليه دارسو الإنسانيات عموما على أنه فولكلور ، ومن ثم فهى ترى أن الفولكلور لايشمل المادة الشعرية والنثرية الشفاهية فحسب ، ولكنه يشمل أيضاً كل الفنون المصقولة المأثورة أيضاً ، بالاضافة إلى الصناعات الفنية المأثورة أو التقليدية ، وجزءاً كبيراً من المعتقدات الدينية والاجتماعية والعادات مما يصنفه الأنثروبولوجيون عادة تحت المصطلح العام « اثنوجرافيا »[1] .

---

(١) يعنى مصطلح « اثنوجرافيا » « وصف الشعوب » عامة أو « ملاحظة المادة الثقافية وتسجيلها من الميدان » كما يعنى « وصف أوجه النشاط الثقافى كما تبدو من خلال دراسة الوثائق التاريخية » ، وهو يعنى عند بعض الدراسين « الدراسة الوصفية للثقافات المختلفة أو لقطاعات ثقافية معينة » ، ويطلق فى فنلندا على « دراسة الثقافة المادية » .

أنظر بالتفصيل قاموس مصطلحات الأثنولوجيا والفولكلور تأليف ايكه هولتكرانس ترجمة الدكتور محمد الجوهرى والدكتور حسن الشامى — دار المعارف — القاهرة ١٩٧٢ — ص ١٥ : ١٧ .

أما « ستيث تومسون » فيرى أنه على الرغم من أن كلمة فولكلور عمرها الآن أكثر من قرن، الا أنه لا يوجد حتى الآن إتفاق كامل حول معناها ، فالفكرة الشائعة حول الفولكلور هى « أنه مأثور » أو « أنه شىء من إنسان إلى آخر ، ويحفظ إما عن طريق الذاكرة أو الممارسة ، أكثر مما يحفظ عن طريق الكتابة والتدوين». وعلى ذلك فهو يضم الرقصات والأغانى والحكايات والتقاليد والمعتقدات والأقوال السائرة للناس فى كل مكان، وهو يتضمن إلى جانب ذلك دراسات عن العادات والممارسات الزراعية التقليدية السائدة ، والجوانب التقليدية للتنظيم الاجتماعى ، ولكن بالنسبة لهذه الجوانب الأخيرة ، يبدو أن هناك اتفاقاً على أن توضع - عندما توجد فى المجتمعات البدائية أو التى لا تعرف الكتابة - على أنها جزء من « الأنثولوجيا »[1] أكثر منها من الفولكلور . ولكن هذا التقسيم السابق لمجال العمل ، لم يقبل عالميا . ومهما يكن الأمر فإن كل هذه الموضوعات المشار إليها ، فيما سبق ، ينظر إليها بين كثير من المتعلمين على أنها فولكلور طالما كانت مأثورة وتقليدية حقيقية[2] .

---

(١) كانت الانثولوجيا حتى وقت قريب تعرف بأنها الدراسة التاريخية والمقارنة للشعوب البدائية ، كما كانت تعنى عند علمائها الأوائل ، ذلك الجزء من تاريخ الثقافة الذى يتناول بصفة خاصة ثقافة الشعوب التى تعيش فى مرحلة ما قبل القراءة والكتابة . والحقيقة أن المفهوم الأساسى فى الأنثولوجيا هو الثقافة ، وهدفها هو الحصول إلى معرفة وفهم أعمق للانسان من الناحية الثقافية ، وعلى ذلك فهى علم الإنسان ككائن ثقافى وهى الدراسة المقارنة للثقافة وبذلك فهى تقابل المصطلح الامريكى « الانثروبولوجيا الثقافية » .

لمزيد من التفاصيل والتعريفات ، أنظر المرجع السابق ص ١٨ ، ومابعدها.

(٢) أنظر Stith Thompson فى « معجم فنك » ص ٤٠٢ عمود ٢ .

أما « آرشر تايلور » فيعرف الفولكلور بأنه « المادة التى تنتقل من جيل إلى آخر ، سواء عن طريق الكلمة المنطوقة أو العادة أو الممارسة ، وأنه بذلك قد يكون فى شكل حكايات أو أغان أو ألغاز أو أمثال شعبية ، أو أية مواد أخرى يعبر عنها بالكلمات أو فى شكل أدوات أو معتقدات أو رموز أو أعمال تقليدية[1] « فكل هذه المواد — تعد — من وجهة نظره — فولكلورا » .

ويذكر «تايلور» تعريفا آخر للفولكلور لا يختلف كثيراً عن التعريف السابق ، غير أنه يضيف إليه جزءاً يرتبط بالمؤلف أو المبدع ، فيرى أن الفولكلور « يتكون من المواد التى تنتقل تقليدياً من جيل إلى آخر ، دون اسناد - يعتد به - إلى مبدع أو مؤلف معين »[2] .

وهكذا نرى من مجموع التعريفات السابقة أن هنا تأكيدا على أن الفولكلور إنما ينظر إليه على أنه الجزء التقليدى من الثقافة الشعبية الذى ينتقل من فرد إلى آخر أو من جماعة إلى أخرى بشكل طبيعى ، دون حاجة إلى تعلمه أو إكتسابه بأسلوب منظم كالذى نعرفه الآن فى مدارسنا أو جامعاتنا . وهذه المجموعة من التعريفات لم تخرج فى مضمونها عما ذهب إليه « ليبوان » سنة ١٨٩٢ من أن الفولكلور « هو كل ما يعرفه الشعب من خلال التراث ، وأنه تراث العصور الماضية » .

ولعل هذا المفهوم الذى يركز على الجانب المتوارث فى الثقافة الشعبية كان استمراراً لنظرة بعض الدراسين إلى الفولكلور على أنه «مخلفات الثقافة

---

(١) أنظر مقال Rrcher عن Folklore and the Student of Literature Taylor فى : الآن وندرس المرجع السابق ص ٣٤ .

(٢) محمد الجوهرى ود. حسن الشامى : المرجع السابق ص ٢٧٩ — ٢٨٠ .

القديمة السابقة على التحضر أو الرواسب فى البيئة الحضرية »[1] فيذهب « جون ميش » إلى أن الفولكلور « هو الحصيلة الكاملة للعادات والتقاليد والمعتقدات القديمة السابقة التى عاشت بين الطبقات غير المتعلمة فى المجتمعات المتحضرة واستمرت إلى وقتنا هذا » وهو بذلك يرى أن الفولكلور يتضمن «حكايات الجان والأساطير وشعائر الاحتفالات، والألعاب التقليدية، والأغانى الشعبية والأقوال الشائعة والفنون والحرف والرقصات الشعبية ... الخ[2] » .

أما « تشارلس فرانسيس بوتر »[3] فيستخدم لتعريف الفولكلور عبارات « أنه حفرية ترفض أن تموت » ويصفه بأنه « نتاج آلاف السنين من التخلف العلمى والثقافى » ، نتيجة لأن التغير فى القدم كان أبطأ مما هو حادث الآن ، ومن ثم أخذت العادات والمعتقدات القديمة وقتاً أطول كى تتشكل ، وبذلك أصبحت متغلغلة فى لا وعى الانسان » . ويقول « بوتر » أن الفولكلور كان دائماً متعة الأطفال ، ذلك أنه المعروفة الشاعرية لطفولة الجنس البشرى ، كما أنه مصدر سعادة للكبار الذين بلغوا من الحكمة الدرجة التى تجعلهم فى حاجة لأن يجدوا شبابهم عن طريق الانغماس فى بساطة الطفولة « وهو يستمر فى وصف الفولكلور بمثل هذه العبارات التى لا تفيد كثيراً فى تحديد المصطلح أو توضيح جوانبه العديدة ، فهو عنده « غير عقلانى ، وخيالى إلى حد كبير » هذا من ناحية المضمون ، أما أصوله فهى « تتقدم على بزوغ العقـــل البشرى وتنتمى إلى المناطق الغريزية والوجدانية » .

---

(١) المرجع السابق ص ٢٨١

(٢) جون ميش John L. Mish فى « معجم فنك » ص ٤٠١ عمود ٢ .

(٣) Charles F. Potter المرجع السابق ص ٤٠١ عمود ٢ .

إن الفولكلور عند «بوتر» يظهر كتفسير مأثور ، وغير مدون عادة ، لأصل الإنسان وتاريخه القديم ، وكشيء متميز ومختلف عن التاريخ الذى هو تسجيل للحقائق ، «وهو بذلك — متمشيا مع الفكرة السابقة من أنه حفريه ترفض أن تموت — يرى أنه المورونات أو الرواسب الثقافية أو البقايا الحية « Survivals » التى تعيش بين الناس الذين ينتمون للمراحل المتأخرة فى الثقافة ، سواء كانت هذه الموروثات حكايات أو عادات أو معتقدات أو شعائر أو غيرهـا من أساليب التكاليف مع العالم المألوف ، والعالم غير المألوف » .

والحقيقة أن هذه النظرة إلى الفولكلور كانت إستمراراً لنظرة بعض الرواد من أمثال «أندرولانج» إلى العلم الجديد من أنه « دراسة الموروثات أو الرواسب الثقافية »[1] كما أن موضوع الفولكلور عند « فاريناك » هو « ذلك الجزء من الماضى الذى يحتوى عليه الحاضر »[2] وهو المعنى نفسه الذى يقصده « لانج » ، و « تيودور بولس » أيضاً ، إذ يرى أن الفولكلور ليس سوى الرواسب ، وأن إستمرار الابداع الشعبى يمثل جزءاً من منبع بعيد لا ينضب »[3] .

وقد أثارت كلمة « Survivals » وهى التى نعنى بها « الرواسب » ، أو الموروثات الثقافية أو البقايا الحية « كثيراً من الجدل حولها ، وقد

---

(١) د محمد الجوهرى ود. حسن الشامى ، المرجع السابق ص ٢٨٠ .
(٢) المرجع السابق ص ٢٨١
(٣) المرجع السابق ص ٢٨١

استخدمت فى بعض التعريفات كما رأينا لتعنى أحيانا «شيئا محفوظا أو حفرية باقية» ، أو «خزعبلات ليس لها طابع معين» مما دفع كثيراً من الفولكلوريين لدحض هذه الفكرة وتفنيد هذا المعنى ، ذلك أنه يسلب الفولكلور حقه فى التعبير عن الحاضر ، والتأثير فيه ، والتأثر به ، ويجعله شيئاً من مخلفات الماضى السحيق ، على أساس أن الجذور الفولكلورية عميقة ، وأن آثارها موجودة دائماً سواء بين الناس العاديين أو الذين وصلوا إلى مستوى عال من العلم والثقافة . وبذا يمكن أن يقال أن الفولكلور تعبير حقيقى مباشر عن عقل الانسان البدائى . ولعل هذه الحقيقة كانت موجودة فى عقل «كراب» عندما جعل «مجال الفولكلور كعلم هو إعادة بناء التاريخ الروحى الانسان ، كما يتضح فى أصوات الشعب غير المصقولة لا كما يتضح فى الأعمال البارزة للشعراء والمفكرين» ويبدو الفولكلور هنا كعلم تاريخى[١] ، ولكن الحقيقة أن الفولكلور ، كما ذهب إلى ذلك «سوكولوف» وغيره «صدى للماضى ، ولكنه ، فى الوقت ذاته ، صوت الحاضر المدوى».

أننا لا نستطيع أن ننكر أن هناك بقايا ثقافية مستمرة فى المجتمعات المعاصرة ، «فلن تجد وجها للحياة أو للنشاط فى المجتمع الانسانى لا يعكس بدرجة أو بأخرى خبرة المراحل الماضية للحضارة الانسانية» ، ولكن من غير المعقول أن نجعل هذه الخاصية فحسب هى التى تميز الفولكلور عن غيره من ميادين المعرفة أو الخبرة الانسانية ، إذ أننا يمكن أن نجد هذه البقايا أو الموروثات أو الرواسب فى العادات والتقاليد واللغة والفن عامة ، وفى كثير من مظاهر الحياة الاجتماعية[٢] .

---

(١) المرجع السابق ص ٢٨٦ .

(٢) سوكولوف (عبد الحميد حواس وحلمى شعراوى) ، المرجع السابق ص ٢٧ .

ولعل هذا يؤدى بنا إلى أن ننظر فى مجموعة أخرى من التعريفات، تركز على أن الفولكلور نتاج جماعى يخلد نماذج معينة من الثقافة ، وأنه يمكن من خلال دراسته شرح جزئيات الثقافة ومعانيها ، وظواهرها التقليدية التى تعبر عن دور التراث فى التأثير فى جوانب الحياة المتعددة . فالفولكلور عند « تيودور جاستر » هو « ذلك الجزء من الثقافة الذى يحتفظ به عن وعى أو غير وعى فى المعتقدات والممارسات ، والعادات والأساطير والحكايات ، وكذلك فى الفنون والحرف التى تعبر عن طباع الجماعة وعبقريتها ، لا عن طباع الفرد وعبقريته » ويضيف أنه أساساً عن الناس ومن الناس وللناس[1] أما « جاميسون » فإنه يعد الفولكلور فرعا من (الانثولوجيا الثقافية) ومن ثم يتكون الفولكلور عنده من (الأساطير والحكايات الشعبية — بأنواعها المختلفة — والتقاليد المأثورة ، والخزعبلات (أو المعتقدات الشعبية) والديانات والطقوس والعادات والرقصات الشعبية ... الخ (وهذه الأشكال كلها — فى رأيه — نتائج الخيال الانسانى، وتظهر بوضوح، كما يتضح تأثيرها عندما تمر الجماعة بأزمة شديدة ، وعندئذ يكون الفولكلور دليلا مباشراً ، ذا أهمية كبيرة ، على طبيعة الانسان عندما يعرف خوفه أو طموحه ، أو عندما يعبر عن الأمان الذى أضناه البحث عنه[2] .

ويذهب « ماك اداوارد ليش » إلى ان الفولكلور اصطلاح نوعى يدل على العادات والمعتقدات والتقاليد والحكايات وممارسات السحر ، والأمثال والأغانى الشعبية ... الخ . أى انه — باختصار — المعارف او المعلومات او

---

(١) Theodor H. Gaster فى « معجم فنك » ص ٣٩٩ عمود ٢

(٢) Raymond Deloy Jamson المرجع السابق ص ٤٠٠ عمود ٢ .

المعلومات المتراكمة لمجموعة متجانسة من الناس غير معقدة التركيب ، تجمعها روابط مادية مشتركة ، ويوجد بينها روابط عاطفية تضفى على تعبيرهم نوعا خاصاً من الوحدة التى تأتى من خلال إنتقال المواد الفولكلورية التى ابدعها الفرد والتى يأخذها الناس ويعيدون ترديدها وتعديلها والاضافة إليها او الحذف منها ، ومن ثم تصبح فى النهاية نتاجا جماعياً للجماعة الشعبية او المجتمع الشعبى[1] . فالفولكلور ـ لا شك ـ جزء من التيار العام للثقافة ، وهو يستمد بقاءه وتكامله وقيمته من الاستجابة المباشرة لتجارب افراد الجماعة ومن الاشتراك العفوى فى تجربة الجماعة وخبرتها وامتزاجه بذوقها ، حيث ينجح الفرد فى التوحيد بينه وبين جماعته وتراثها ، والحقيقة انه تنبغى الاشارة إلى ان المسئولية الأساسية فى هذا الجانب إنما تقع على عاتق الذوق الجماعى المتراكم للأغلبية ، فهو الذى يقوم بالدور الرئيسى فى العملية التبادلية للتراثين المدون والشفاهى ، والخبرات المتنوعة الثرية ، وفى استمرار التغيرات الثقافية ، أكثر مما يقع ذلك على عاتق ذوق الأقلية .

ويحتل تعريف الأنثروبولوجيين للفولكلور مكاناً كبيراً من اهتمام الفولكلوريين ، والمهتمين به عامة ، ذلك ان الانثروبولوجيين ـ وخاصة الأنثروبولوجيين الثقافيين ـ ذهبوا إلى ان الفولكلور هو الأدب الشعبى الذى ينتقل عن طريق الراوية الشفهية « وبذلك استبعدوا كل جوانب الابداع الشعبى الأخرى ، والمعتقدات والحرف وما إلى ذلك مما ورد ، ومايزال يرد ، فى كثير من التعريفات ، واحالوها إلى مجال علم الاثنوجرافيا

---

(١) Mac Edward Leach المرجع السابق ص ٤٠١ عمود ١ .

الواسع ، ودافعوا عن اتجاههم هـــــذا دفاعا قويا - رغم ما يلقاه من معارضة شديدة - حتى أننا نجد أن ثمانية ممن عرفوا الفولـكلور فى معجم « Funk » قد تبنوا وجهة النظر الأنثروبولوجية .

ويمثل « وليم باسكوم » الأنثروبولوجى الأمريـكى الشهير ، وجهة النظر هذه إذ يعنى الفولـكلور عنده «الأساطير والحـكايات الشعبية بأنواعها، والأمثال والألغاز والشعر الشعبى ، وغير ذلك من أشـكال التعبير الفنى التى تعتمد على الـكلمة المنطوقة » . وهو يستخدم تعبير الفن القولى « Verbal Art » للدلالة على ما يعنيه بهذا الجانب ، أو بعبارة أخرى لـكى يحل محل مصطلح الفولـكلور . وعلى هذا الأساس يستبعد « باسكوم » الفن الشعبى، والرقص الشعبى والموسيقى الشعبية ، والأزياء الشعبية ، والطب الشعبى ، والعادات والمعتقدات الشعبية ، وإن كان - فى الوقت ذاته - يرى أنها كلها موضوعات جديرة بالدراسة ، سواء فى المجتمعات الأمية أو غير الأمية ، كما يرى أن الشرط الأساسى والضرورى لتمييز الفولـكلور ، هو أنه ينتقل شفاها ولـكن ليس كل ماينقل شفاها يعد فولـكلورا بالضرورة(١) .

أما « ملفيل هرسكوفيتز » وهو أيضا أنثروبولوجى شهير فيذهب إلى أن الفولـكلور - أصلا - هو دراسة الأشياء والظواهر الثقافية الغريبة التى عاشت فى تاريخ الانسان المتحضر القادر على القراءة والـكتابة والتى ترجع إلى عصور سحيقة ، ثم أخذ الفولـكلور يدل - شيئا فشيئا - على دراسة « الأدب غير المـــــدون » لأى جماعة سواء كانوا يعرفون الـكتابة أولا

(1) William Bascom : Folklore and Anthropoloy, Journal of American Folklore, Vol. 66, p 283.

يعرفونها . وقد جاء هذا التطور نتيجة طبيعية لتحديد مجال علم الاثنوجرافيا وصقله على أيدى الأنثروبولوجيين، مما أدى إلى تصحيح كثير من النظريات الثقافية وخاصة النظريات المقارنة التى كانت ترى أن البدائيين الذين يعيشون فى مجتمعات موجودة الآن ليسوا دليلا على آبائهم التاريخيين أو بمعنى آخر أن الانسان البدائى ـ أينما كان ـ ليس سلفا معاصرا . وقد أدى هذا من وجهة نظر « هرسكوفيتز » إلى تطور دراسة ثقافات الفلاحين الأوروبيين وعاداتهم ، وانفصالها إلى علم مستقل ، مما جعل الفولكلورى حرا فى أن يحدد مجال دراسته فى الأشكال الأدبية الشائعة بين الناس ، فى أى مكان ، سواء كان هؤلاء الناس يعرفون الكتابة أو أميين [١] .

ومن الملاحظ أن هناك الآن اتجاها بين الأنثروبولوجيين الثقافيين لاستخدام مصطلحات « الأدب غير المدون » أو « الأشكال الأدبية » أو « الأدب البدائى » للاشارة إلى المواد التى كانت يطلق عليها منذ سنوات غير بعيدة ، اسم « فولكلور » .

ويفرق « هرسكوفيتز » بين « الفولكلور » وبين « الاثنوجرافيا » أو بين « الفولكلور » وبين العلم الذى يصف السلالات البشرية وعوائدها وأخلاقها فكل منهما يتناول بالدراسة جانبا مختلفا عن الآخر وهو ما تنبه إليه « ستيث تومسون » عند تعرضه لدراسة هنود أمريكا . فإذا عرفنا مثلا كلمة فولكور « بأنها دراسة العادات التى تمثل جيلا مضى فى أجزاء معينة من المجتمعات الأوربية » فإن كلمة « فولكلور » ستتساوى فى هذه الحالة

---

(١) Melville Herskovits فى « معجم فنك » ص ٤٠٠ عمود ١ .

مع كلمة « اثنوجرافيا » ، ولكن الحقيقة أن هذه العادات قــــد تأثرت بالثقافات التى صاحبت هذا التاريخ المنصرم ـ كما أثرت فيها ـ ، ومن ثم ستقدم طرق معيشة الأفراد القديمة ، والتى تعد غريبة عنهم اليوم ، وعندئذ فلا يمكن أن تكون كلمة فولكلور مطابقة لكلمة « عادات » . ولعل هذا هو السبب ـ فى الحقيقة ـ الذى من أجله شقت دراسات الفولكلور فى الولايات المتحدة طريقا آخر عما هى عليه فى أوربا . كما أن كلمة فولكلور لا يمكن اطلاقها فى كثير من المجتمعات الحديثة على كل أشكال الثقافة التى نجدها ، لأننا إذا عرفنا الفولكلور على أنه العادات ، فإن هــــذا التعريف ـ عمليا ـ سوف يدخل كل التقاليد فى مجال الفولكلور ، وهذا ما ينأى عنه أكثر دارسى الفولكلور حماسا . وهنا ينبغى التأكيد على الحقيقة القائلة بأن طرق معيشة أى جماعة أو مجتمع لا تمثل تماما استمرار العادات القديمة ، فلا يستطيع إنسان أن يزعم مثلا أن طرق حياة ومعيشة المصريين المحدثين وعاداتهم تمثل العادات القديمة ، أو هى استمرار لها فى كل جوانبها ، فإذا سلمنا أن عادات أى مجموعة بشرية تشترك فى تشكيل إطارها الثقافى ، فإننا لا بد أن نلاحظ أن جزءا هاما من كل ثقافة إنما يرجع فى حقيقة الأمر إلى ما يتناقله الأفراد شفاها ، ولعل هذا هو مادفع بعض الأنثروبولوجيين إلى تعريف الفولكلور بأنه « ذلك الجزء من الثقافة الذى ينتقل شفاها » (١) .

---

(1) Melville Herskovits : The Stuby of African Oral Art, lin « Folklore Research Around The World : North American Point of View, » ed. by Richard Dorson, Indiana University Press 1961, P 162.

ويذهب « جورج فوستر » بعد أن استعرض المواد التى نشرت على أنها تمثل جوانب أو أشكال متعددة من الفولكلور إلى تفضيل تعريف يصفه بالمحافظة وأنه بعيد عن الشكليات ، وبناء على ذلك يصبح الفولكلور ذا معنى بالنسبة إليه حين يستخدم فى الإشارة إلى نتاج الناس الأدبى غير المدون، سواء كان هؤلاء الناس قادرين على القراءة والكتابة أو غير قادرين عليهما. وهو يجعل الفولكلور يتضمن الأساطير والحكايات والنوادر والألغاز والأغانى والمعتقدات الشعبية . وتعد هذه المواد فى نظره فولكلورا بصرف النظر عن الطريقة التى يقدم بها . ويضيف أن هناك موادا يمكن معالجتها بأسلوب أو بمنهج فولكلورى ولكنها فى حد ذاتها ليست من الفولكلور ، ويشير بذلك إلى الألعاب والاحتفالات المختلفة ، وما يـــدور فى حلقات السمر .... إلخ (١) .

أما « ماريان سميث » فترى أن « الفولكلور يعرف عادة إما بشكل حرفى على أنه حكمة الناس أو معرفة الشعب ، أو بطريقة وصفية على أنه مأثور أدبى شفاهى » وهى تعد التعريف الأول تعريفا جيدا يتميز بالشمول والإحاطة ، إذ أنه يتضمن المعتقدات والممارسات الدينية والحكايات الشعبية وما إلى ذلك ، غير أنها تعود لتنتقد هذا التعريف بأنه يواجه صعوبات جمة عند تعريف المقصود بالناس أو بالشعب على أساس أن التفرقة بين غير المتعلمين أو الأميين وغيرهم من الناس، باعتبارهم مختلفين — كل منهم عن الآخر — تفرقة غير صحيحة يشك فيها كثير من الدارسين . أما التعريف الثانى فهى ترى

---

(١) George M. Foster فى « معجم فنك » ص ٣٢٩ عمود ٢ .

أنه يعتمد على التمييز بين التراث الشفاهى والتراث المدون الذى يتمثل فى أعمال القصاصين والشعراء وغيرهم ، وأن الكثير من تحليلات الفولكلور قد اعتمدت على المادة الشفاهية التى جمعت من مجتمعات لها تراث أدبى مدون، وعلى ذلك فإن مثل هذا التعريف الذى يقوم على الاختلاف بين المدون وغير المدون يفشل تماما فى مواجهة الظروف التى وجد فيها الهنود الأمريكيون وغيرهم من أبناء المجتمعات التى لم تكن تعلم شيئا عن فن الكتابة فى الماضى .

وتنتهى « سميث » إلى القول بأننا لكى نتجنب المزالق التى يمكن أن يوقعنا فيها أحد هذه التعريفات، فإنه يبدو من الحكمة أن نعرف الفولكلور بأنه « دراسة المادة القولية بمختلف أشكالها » وبذلك تصبح دراسات اللغويات والموسيقى والرقص والفنون التشكيلية ، مرتبطة ارتباطا وثيقا بدراسات الفولكلور ، ولكنها — بالضرورة — تمثل مجالات بحث منفصلة (١) .

وتتفق « كاترين ليومالا » مع « ستيث تومسون » فى أن اصطلاح الفولكلور رغم عمره الطويل ، لا يزال يتسم بالغموض ، يؤكد ذلك من وجهة نظرها السياق الذى يستخدم فيه المصطلح ، والذى يكشف عما إذا كان من يستخدمه يشير به إلى كل قصص البدائيين غير المدونة ، مما يضع خطا فاصلا بين أدب البدائيين وأدب المتحضرين ، أو أنه يشير إلى نوع من القصص المتميز عن الأساطير ، والذى يبدو أنه أقل أهمية بالنسبة للرواة البدائيين . وترى « ليومالا » أنه مما يزيد هذه الحيرة ، ما ارتبط بهذا

---

(١) Marian Smith المرجع السابق ص ٢ ، ٤ عمود ١

المصطلح من بقايا قديمة فى الاستعمال الأوربى، جعلته يعنى « عادات الفلاحين وحكاياتهم ومعتقداتهم » أى - على حد تعبيرها - « أنثروبولوجيا الفلاحين »[(١)]. والذى لا شك فيه أن تأثير دراسات الفولكلكنده « Volkskunde » الألمانية واضح تماما فيما أشارت إليه « كاترين ليومالا » وهو ما سنتعرض له عندما نناقش المصطلح الألمانى ، ولكن الحقيقة أن « ليومالا » لم تضف شيئا ، إلا أنها زادت من أسباب الحيرة التى تعانى منها ، فقد جعلت الفولكلور يقتصر على الحكايات الشعبية فحسب ، وهو مالم يذهب إليه أكثر المتحمسين لتحديد الفولكلور وتخصيص مجاله ، منعا للغموض واللبس .

ويركز « ريتشارد ووترمان » على ارتباط الفولكلور بالفنون القولية وهو التعبير الذى يفضله الأنثروبولوجيون — كما سبق أن أشرنا — فى جملة قصيرة تقول « إن الفولكلور هو ذلك الشكل الفنى الذى يضم أنماطا مختلفة من الحكايات والأمثال والأقوال والدعوات والأغانى والرقى، وغيرها مما يستخدم اللغة المنطوقة أداة له »[(٢)].

ويحاول « فرانسيس لى أتلى » أن يصل إلى تعريف محدد للفولكلور مركزا على معيار الانتقال الشفاهى ، دون غيره ، مستبعدا العادات والمعتقدات ، وسائر الفنون التى لا تعد أدبا ، أى التى لا تعتمد على الكلمة كأداة للتعبير ، فالفولكلور عنده « هو الأدب الذى ينتقل عن طريق الرواية

---

(١) Katharine Luomala المرجع السابق ص ٤٠١ عمود ١

(٢) Richard Waterman المرجع السابق ص ٤٠٣ عمود ٢

الشفهية » وقد توصل « أتلى » إلى هـذا التعريف التقليدى بعد استقراء لكثير من تعريفات الفولـكلور ، مستخـــدما بعض المعايير الاحصائية ، ومستفيدا على حد تعبيره من أسلوب دارسى « دلالات الألفاظ » كما يبدو عند « ريتشاردز » و « أوجدن » فى كتابهما « معنى المعنى » ، فقد اتبعا أسلوبا إحصائيا مع بعض الـكلمات المجردة مثل « المعنى » و « الجمال » ، بالرجوع إلى تعريفات سابقة لعلماء ثقاة ، ثم أخذا فى تصنيف المعانى المختلفة للمصطلح أو للـكلمة مما ساعدهما على تـكوين رأى نهائى فيما يبحثان فيه .

ويرى « أتلى » أن قيمة مثل هذا الأسلوب يـكمن فى أنه ليس عملا احصائيا فحسب،ولـكن قيمته الحقيقية تأتى من إمكانية إيجاد عامل مشترك متفق عليه ، يمـكن أن يلقى القبول من الدارسين جميعا . فهو يرى أن تعريفات الفولـكلور المتعددة تقف شاهدا على التشويش والخلط اللذين أصابا عقول الفولـكلوريين المتمرسين ، مما إنعـكس على نظرتهم إلى الموضوع الذى يدرسونه (1) .

ولـكن التعريف الذى توصل إليه « أتلى » بعد استعراضه للجهود التى بذلت فى هذا الميدان ، وهو ما يسميه بعض الدارسين « التعريف الجاهز » إنما يصح فى الحقيقة بالنسبة لصاحبه من زاويتين ، الأولى : أن « أتلى » دارس لـكل من الأدب الشفاهى والأدب المـــدون ، والثانية : أنه من الولايات المتحدة الأمريـكية . وهو بذلك ينتمى إلى فرع معين من فروع

---

(1) Francis Lee Utly : « Folk Literature, An Operational Definition» (in Alan Dundes: «The Study of Folklore,» P 7: 24).

الثقافة الغربية ، ومن ثم فهو محكوم فى نظرته إلى الفولكلور بهاتين الزاويتين ، مما قد لا نجده مؤثرا فى الدارسين من أبناء ثقافة أخرى. فالتعريف فى النهاية مرتبط بالثقافة السائدة فى المجتمع الذى ينشأ فيه ، ثم هو مرتبط أيضا بحاجة من يصوغه إلى توضيح وجهة نظره ، وهو ما يصدق فى الحالتين على كل الذين عرفوا الفولكلور .

ويؤكد بعض الدارسين الآخرين على أن « الفولكلور هو الثقافة التى تنتقل شفاها بوجه عام » ، إذ يذهب « بنيامين بوتكين » إلى « أن أهم ما يميز الفولكلور عن بقية الثقافة فى المجتمع الحديث ، هو ازدياد أهمية المادة التى تنتقل شفاها من جيل إلى جيل بالقياس إلى العناصر التى يكتسبها الفرد عن طريق التعليم » . ومن هنا فإنه يعود للقول بأن جوهر الفولكلور ، أو الجزء الأكبر منه ، « ليس متضمنا فى الأغانى والحكايات الشعبية فحسب ، على الرغم من أن هذه الأشكال أكثر وضوحا فى دلالتها على الفولكلور كأشكال نابضة بالحياة متميزة عن غيرها ، بل إنه متضمن أيضا فى العادات والمعتقدات المرتبطة بالمناسبات المختلفة التى يمر بها الفرد أثناء حياته، وتنعكس على علاقته بالجماعة ، كما تنعكس على علاقة الجماعة به أيضا ، فى الميلاد ، والختان ، والزواج ... إلخ .. وهى المناسبات التى يشترك فيها الجميع .. المتعلمون والأميون ، والريفيون وساكنو المدن » (١) .

وينظر « أورليو اسبينوزا » إلى الفولكلور — كعلم — على أنه ذلك النوع من المعرفة الانسانية الذى يقوم بجمع المادة الفولكلورية وتصنيفها

---

(١) Benjamin Botkin فى « معجم فنك » ص ٣٩٨ عمود ١

ودراستها دراسة علمية كما يمكنه بعد ذلك أن يفسر حياة الناس وثقافتهم عبر الأجيال . والفولكلور عند « اسبينوزا » أحد العلوم الاجتماعية التى تقوم بدراسة تاريخ الحضارة ، وتفسير جوانبها المتعددة ، وعلى ذلك فهو — كمادة — كم متراكم من الخبرات التى اكتسبها الإنسان ، والتجارب التى خاضها عبر القرون ، فاستقرت فى وجدانه على شكل عادات وتقاليد ومعتقدات ، أثرت فى حياته،وما تزال تؤثر فيها فكرا وسلوكا . وهكذا يتكون الفولكلور — وفقا لرأيه — من « المعتقدات والعادات والأمثال والألغاز والأغانى والأساطير والحكايات الشعبية ، والاحتفالات الدينية ، وطقوس السحر والشعوذة ، وما إلى ذلك من مظاهر حياة الأميين ،وعامة الناس فى المجتمعات المتحضرة »(١) .

ويضع « جورج هرتسوج » الولايات المتحدة نصب عينيه ، وهو يعرف الفولكلور ، إذ يرى « أن الفولكلور — بمعناه الخاص — وهو المعنى الغالب فى الولايات المتحدة يتضمن المظاهر الأدبية والفكرية للثقافة التى استمرت أساسا بتأثير التراث غير المدون . وهو يعنى بهذه المظاهر الأساطير والحكايات والأغانى الشعبية وغيرها من أشكال الأدب غير المدون ، بالإضافة إلى طريقة الكلام الشعبية واللهجات باعتبارها أدوات توصيل هذا الأدب . ويضم « هرتسوج » إلى الفولكلور كل ماله صلة بهذه المظاهر الأساسية ، كالموسيقى والرقص الشعبى لصلتهما الوثيقة بالأغنية الشعبية ، كما يضم العادات والمعتقدات الشعبية ، وما يسميه « العلم الشعبى

---

(١) Ourelio Espinosa المرجع السابق ص ٣٩٩ عمود ١

Folk Science » إلى هذه الدائرة ، للأسباب نفسها ، فهو يرى أنها ذات تأثير كبير فى الأدب . ولكنه لا يقصر هذا الحكم على المواد أو المظاهر التى يرى أن الفولكلور ينبغى أن يقف عندها ، وأن يهتم بدراستها باعتبارها أساسية وجوهرية فى دراسته ، بل يذهب إلى أبعد من ذلك ، فيرى أن مجال دراسة الفولكلور هو « الحياة الشعبية » بشكل عام أو « ثقافة الجماعة الشعبية بأكملها » ، وهو المفهوم الأكثر شيوعا الآن فى انحاء مختلفة من العالم ، وخاصة الولايات المتحدة . ولكن ذلك لا يعنى — فى رأيه — أن على الفولكلورى أن يقوم بكل العمل وحده ، فالانثروبولوجى وعالم الاجتماع ، ودارس علم النفس وغيرهم ، لا بد أن يمدوا يد المساعدة له ، وأن يسهموا معه فى دراسة الجوانب المتعددة للثقافة ، ومن ثم يمكنهم الاستفادة من زيادة معرفة كل منهم بدراسات الآخر ، ونتائجها ، مما يعود على العلوم التى يمثلونها خاصة ، وعلى العلم عامة ، بأكبر الفائدة (١) .

ولا تختلف « جرترود كوراث » كثيرا عن غيرها ممن عرفوا الفولكلور ، إلا فى تأكيدها على أنه « نتاج جماعى أساسا ينتقل من جيل إلى جيل ، وهو ما أشار إليه البعض أيضا فى ثنايا تعريفاتهم . ويبدو أن الذين استخدموا هذا المصطلح كانوا يقصدون به التطور الذى يحدث للمادة الفولكلورية أثناء انتقالها فى المجتمع ، وما يدخله الأفراد الآخرون من تعديلات أو اضافات أو حذف تجعل من الصعوبة بمكان أن تنسب

(١) George Herzog المرجع السابق ص ٤٠٠ عمود ٢

المادة إلى شخص بعينه، بل تنسب فى النهاية إلى الجماعة ككل . والفولكلور عند «سكوارث» « علم المعتقدات المأثورة الشائعة ، والحكايات وكل ما يتناول ما فوق الطبيعة ، وتأثير هذه المعتقدات وانعكاسها على ملابس الاحتفالات والألعاب والأغانى والرقصات الشعبية » . وهى ترى أن مجالات الفولكلور تثير كثيرا من الجدل ومن ثم تذهب إلى أنها فى أضيق معانيها يمكن أن تقتصر على « الذكريات غير الواضحة عن الطقوس الدينية القديمة التى ما زالت تعيش فى حياة القرويين والأميين » ، كما يمكن أن تكون أيضا ـ بالمعنى الواسع ـ « الأساطير والأغانى والحكايات الشعبية ... إلخ مما سبق أن ذكرته » وهى المواد التى يرجع أصلها إلى عهد قريب ، بالإضافة إلى الموروثات الثقافية التى ظلت حية بين المعاصرين .

أما « ماريوس باربو » فقد أخذ يعدد الأشكال الفولكلورية التى تعرفها المجتمعات الإنسانية منذ نشأتها ، بحيث يصبح الفولكلور وفقا لرأيه مرادفا للثقافة الشعبية ، ومؤديا المعنى نفسه ، ومن ثم يصبح مجال الدراسة هو الظواهر الثقافية للشعب فى المجتمعات المتحضرة . إن الفولكلور عند « باربو » هو « المرقصات التى تغنى للأطفال ، سواء لملاعبتهم أو تعليمهم . . وهو الحكايات والأمثال والرقصات والألعاب الشعبية والأغانى التى تغنى فى مناسبة معينة . . وهو أيضا الأساليب المأثورة التى تنتقل بها معرفة الأجداد والآباء وخبرتهم إلى الأبناء والاحفاد ، دون الاعتماد على الكلمة المكتوبة أو الكتاب المطبوع » . وهكذا يعيش الفولكلور مرتبطا دائما بحياة الناس ، ويتغير من آن لآخر ليلبى حاجاتهم ، ويعبر عن أمانيهم ورغباتهم ، ومن ثم فهو قادر دائما على استيعاب العناصر الجديدة وتمثلها وهضمها . ويذكر

« باربو » أن الدارسين قد قاموا فى القرن الماضى — القرن التاسع عشر — بتجميع كم هائل من المواد ، وأخذوا فى تصنيفها ودراستها ، وتخصص كل منهم فى شكل من هذه الأشكال ، فمنهم من درس الحكايات ومنهم من تخصص فى الأغانى ، وطائفة ثالثة اختارت الحرف اليدوية ، واتجهت مجموعة أخرى إلى الرقصات والألعاب ... إلخ . ولعل أهم ما يمكن أن نشير إليه فيما ذكره « باربو » أنه يجعل الفولكلور متضمنا كل شىء فى الحياة تقريبا ، فهو يقول « إن الفولكلور يجب أن يتسع ليتضمن أشكال البيوت وفنون النحت ، وصناعة التماثيل الصغيرة ، وأعمال الصياغة ، وطرق النسج والحياكة والتطريز » ويزيد على ذلك « أن الوثائق المدونة فى أرشيفاتنا قد تكون ملكا للفولكلور بقدر ما هى ملك للتاريخ » وينتهى إلى القول بأن الفولكلور « جزء من ثقافة الانسان منذ الماضى البعيد إلى الآن » ويدخل تحت اصطلاح الفولكلور نشاط الانسان وابداعه ، سواء كان هذا الابداع أو النشاط شفاهيا ، أو حركيا أو صناعيا [1] .

وينبغى لكى تكتمل جوانب الصورة التى بين أيدينا ، أن نتناول بالمناقشة بعض المرادفات الأخرى التى تستخدم عادة — بشىء من التجاوز — لكى تدل على ما يعنيه الدارسون من مصطلح الفولكلور . ولعل أول هذه المصطلحات المصطلح الألمانى « فولكسكنده Volkskunde » وهو يعنى « دراسة ثقافة الشعب الجرمانى ، والأوربى ، مع التأكيد على الفلاحين والناس البسطاء » وهذه هى الترجمة الحرفية للمصطلح ، وهى تشير إلى العلم ، لا إلى موضوع الدراسة

---

(١) Marius Barbeau المرجع السابق ص ٣٩٨ عمود ١

على العكس من كلمة فولكلور التى تدل على الاثنين معا . ويعرف « فرويد نتال » الفولكسكنده بأنها « دراسة الثقافة الشعبية » وقد اتفق معظم الباحثين على أن موضوعها هو « المنتجات الثقافية التى خلقها الشعب »(1) .

والشيء الجدير بالملاحظة أن الخلاف حول تحديد مفهوم الفولكسكنده، لا يقل حدة عن الخلاف حول تحديد مفهوم الفولكلور ، فبينما نجد أن « هان » يرى أنها « الاثنولوجيا مطبقة على شعبنا » — أى الشعب الألمانى — يرفض بعض علماء الفولكسكنده اعتبار علمهم « اثنولوجيا » ، ذلك أن الأخير أحدث من علمهم ، ويذهب آخرون مثل « رونر » إلى أنها « علم دراسة المأثورات الشعبية » وأنها « دراسة الفلاحين » كما يقول « شبيس » فى حين يذهب «رادماخر» و « ايلج » إلى أنها «تدرس الشعب» أو هى « دراسة روح الشعب » كما يذكر « هاوفن » .

ويعرف « بايتل » الفولكسكنده بشكل آخر ، وإن كان لا يبعد كثيرا عن المضمون العام للتعريفات الأخرى ، فهى « الدراسة العلمية للشعب الألمانى من حيث نوعيته الفكرية الخاصة كما صاغتها عوامل الأصل والبيئة والأساس الروحى الإنسانى العام والثقافة الاجتماعية فى علاقتها مع الظروف التاريخية » . وهذا التعريف يجعل الأساس فى هذه الدراسة هو « فهم الشعب

(1) Herbert Freudental : Wissenschaftstheorie der Deutchen Volkskunde, Schriften des Niedersachsischen Heimatbunds, Neue Floge, Bd. 25, Hannover 1955, S· 203 : 223.

من خلال ظواهره الثقافية » . ويوسع بعض الدارسين الآخرين المفهوم لكى يجعلوه يشمل « الحياة الشعبية » مثلما فعل « لاوفر » فهو يرى أنها « تريد أن تكون مرآة الحياة الشعبية ،أو تصويراً لحياة الشعب كما هى » أومثلما فعل « كورين » الذى جعلها « تدرس الإنسان » ومن ثم فهى « علم الإنسان » وبذلك أصبحت مساوية للمصطلح الأمريكى « الانثروبولوجيا »(١)

وهكذا يبدو لنا أن المصطلح قد اكتسب معناه ومضمونه من طبيعة الإطار الثقافى للمجتمع الذى صاغه ، واستخدام الدارسين له ، ومن هنا ينبغى أن ننظر إليه من هذه الزوايا ، دون أن يسبب لنا هذا أى مشكلة عند التطبيق أو اختيار المصطلح المناسب فى اللغة العربية ، فمن الواضح أننا لا نستطيع أن نستخدم مصطلح الفولكسكنده لكى ندل به على ما نعنيه من مصطلح الفولكلور تماما ، على الرغم من أن الدارسين المتحدثين بالإنجليزية يستخدمون المصطلحين بمعنى واحد فى بعض الأحيان ، ولكن فى شىء من الحذر ، وهم يشيرون عادة إلى أنهم إنما يفعلون ذلك تجوزاً لأغراض تعليمية فحسب .

ويستخدم بعض الدارسين مصطلحات أخرى أحيانا مثل « تراث شعبى » ، و « التراث الشعبى » ، و « التراث الشفاهى » (٢) ، و « الفنون الشعبية » ، وغير ذلك . ويهمنا فى الحقيقة أن نقف عند هذه المصطلحات أيضا لأنها تثير

---

(١) انظر هذه التعريفات، وتعريفات أخرى فى قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفولكلور السابق ذكره ، من ص ٢٦٨ : ص ٢٠٥ ، ص ٢٣٥

(٢) المرجع السابق ص ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٦ .

كثيرا من المشاكل ، خاصة بين الدارسين العرب . وإذا اتبعنا الأسلوب الاحصائى فإننا سنلاحظ أن كلمة « تراث » تتكرر أكثر من مرة ، ومن ثم ينبغى لنا أن نحدد مدلولها حتى تتضح أمامنا بقية الجوانب، فكلمة ترات قد تعنى أشياء كثيرة . . قد تعنى مثلا عند بعض الأدباء « القواعد الأدبية التى أخذت شكلا محددا معقدا ثابتا » وقد تعنى عند البعض الآخر إحدى قصائد الشعر المشهورة — كاحدى المعلقات مثلا - أو قولا حكيما . وتعنى كلمة « تراث » فى الثقافة العربية - فى الأغلب الأعم - ما ورثه الخلف عن السلف من آثار علمية وفنية وأدبية ذات قيمة ، مما يعتز به المجتمع العربى ويتمسك به ، ويعمل على تعريف أبنائه به بوسائل شتى وأساليب متعددة . وعلى أية حال فإننا نعتقد أن مضمون مصطلح التراث « هو انتقال شيء ما عبر الزمن » وأنه بشكل عام « عناصر الثقافة التى تنتقل من جيل إلى آخر ». وبينما يربط هوسكوفيتز بين « التراث » و « الثقافة » بوجه عام ، ويجعله مرادفا لها فى قوله « إن التراث مرادف للثقافة ، وإنه شكل ثقافى يتناقل إجتماعيا ويصمد عبر الزمن » نرى « جوجن » Goggin يذهب إلى « أنه أسلوب متميز من أساليب الحياة ، كما ينعكس فى مختلف جوانب الثقافة ، وربما يمتد خلال فترة زمنية معينه ، وتظهر عليه آثار التغيرات الثقافية الداخلية العادية ، ولكنه يتميز طوال تلك الفترة بوحـــــدة أساسية مستمرة »[1] .

وعلى ذلك يصبح « التراث الشعبى » جامعا للجوانب أو المواد الثقافية

---

(١) المرجع السابق ص ٨٨ : ٩١

— سواء الفكرية منها أو المادية — التى يتوارثها الناس عبر الأجيال. وبذلك تكتسب صفة البقاء والاستمرار، وتصبح فى جانب من جوانبها فعلا مؤثرا، وسلوكا مرعيا يحرص عليه أصحابه، ويحاولون تأكيده وترسيخه لدى غيرهم، وليس من المهم فى هذه الحالة أن يكون هذا التراث مستمرا عن طريق الكتابة والتدوين، أو عن غير هذا الطريق، وبذلك يختلف « التراث الشعبى » عن « التراث الشفاهى » فى أن الأخير — إنما هو فى الحقيقة — جزء من الأول، وأنه كما يدل على ذلك تركيبه يعتمد أساسا على الانتقال الشفاهى، ومن ثم فإنه لا بد من ملاحظة أن « التراث الشفاهى » يختلف عن الفولكلور، كما أن « التراث الشعبى » ليس هو الفولكلور أيضا، ذلك أن جزءا هاما مما يدخل تحت مصطلح الفولكلور يأتى من الممارسات اليومية للناس، والمعارف والعادات الجديدة التى قد يكتسبونها خلال حياتهم، وما ينشأ من معتقدات جديدة، تكتسب بعد فترة — تقصر أو تطول — صفة الشعبية نتيجة لتبنى الجماعة لها، وتأثيرها فيها، وهى ما تصبح بعد ذلك جزءا من التراث. وينبغى هنا أن نؤكد مرة أخرى أن الفولكلور بصفة عامة إنما يتكون نتيجة للتفاعل المستمر بين هذه الجوانب المتعددة كلها أخذا وعطاء، تأثيرا وتأثرا.

إننا فى الحقيقة نحتاج إلى مزيد من الدراسة، إذا كان لنا أن نفكر فى وضع مجموعة من المعايير التى نستطيع أن نميز بها الفولكلور عن غيره من جوانب الإبداع أو الثقافة الشعبية. ولعلنا نلاحظ أنه ليس من السهل فى كثير من الأحيان أن نعرف — مثلا — «الفن» وهو مصطلح أقدم كثيرا من مصطلح « الفولكلور »، ذلك أن وجهات النظر تختلف، تبعا لاختلاف

المدارس الفنية ، والاستخدام العلمى للمصطلح ، واستخدام الناس له أيضا .
فنى مصر والعالم العربى عامة تستخدم كلمة « فن » لكى يوصف بها أى شىء ، مما أفقد الكلمة مدلولها المحدد ، فهى تطلق على عمل من أعمال الفنان محمود مختار مثلا ، وتطلق فى الوقت ذاته على أى تهريج ، ويصدق الشىء نفسه على استخدام لفظ « فنان » فهو يطلق على بيتهوفن ، ويطلق أيضا على أى إنسان يستطيع أن يعزف على آلة موسيقية أو فتاة تستطيع أن تهز أردافها . . ولا يقتصر الأمر على الاستخدام المبتذل للفن فحسب ، بل إنه من المألوف الآن أن نقرأ ونسمع تعبير « الفولكلور الشعبى » !!! فى أحاديث وكتابات كثير ممن يعدونهم مثقفين . .ولعله من قبيل تحصيل الحاصل أن نؤكد أنه لا يوجد شىء اسمه « الفولكلور الشعبى » .

وهكذا يتبين لنا أن ضرورة تحديد مجال العلم أمر تزداد الحاجة إليه كلما توغلنا فى غابة التعريفات وكما لاحظ « فان جنب » منذ مدة ، فإن عدم تأكد دراسى الفولكلور من حدود ميدانهم ، قد لصق بهم ، لكى يصبح بعد ذلك مصدرا للطعن فيهم ، ومصدر تأنيب وتوبيخ لهم ، ولكن دونما سبب أو مبرر (١) .

والحقيقة أن تحديد مجال أى ميدان ليس أمرا سهلا يمكن التقاطه بمجرد النظرة العابرة أو اللمحة الخاطفة ، ولكنه بالتأكيد حصيلة المعرفة النامية والخبرة المستمرة بالميدان نفسه عبر فترة طويلة من الزمن. وقد يبدو أن اتساع الميدان ، بآفاقه الرحبة ، مما ييسر على الدارس مهمته ، ويعينه على

(1) Arnold Van Gennep : Le Folklore, Paris 1924, pp 19—20

تحديد مجاله وتعريفه ، ولكن الحقيقة أن الأمر على العكس من ذلك ، إذ أنه يتيح لكثير من الأشياء أن تتداخل وتتشابك ، مما يصعب معه فصلها ، بالإضافة إلى أنها تصبح محل نزاع بين كثير من العلوم المختلفة . وعلى سبيل المثال ، فإن الانثروبولوجيين الثقافيين يعدون الفولكلور فرعا من علمهم ، وقد توصلوا إلى تعريف محدد لكى يميزوا مجال اهتمامهم ، فى حين نرى دارس الفولكلور على الجانب المقابل ، لا يزال يجد أنه من الصعب أن يقدم تعريفا محددا أو أن يقدم جملة قصيرة تشخص ميدانه ، وتحدد مجاله ، وهو فى جهوده التى يبذلها من أجل الوصول إلى تعريف لاخلاف عليه ، يجد أنه من المستحيل أن يغطى مجاله الواسع الفضفاض بجملة موجزة واحدة . وهكذا تصبح مهمتنا الحقيقية أن نحاول تشخيص الفولكلور بشكل أكثر دقة ، وبتحديد أوضح لمجاله ، فمن وجهة نظرنا لا تزال كل تعريفات الفولكلور القصيرة المحكمة غير كافية أو مرضية . إن « بوجز » — مثلا — يعرف الفولكلور بأنه « الثقافة التجريبية للمجتمعات الانسانية » (1) وهو تعبير إذا قبلناه ، فإن علينا أن ندخل كمية هائلة من الممارسات الطبية الحديثة ، وأساليب التربية المعاصرة ، وغير ذلك كثير يفوق الحصر فى مجال الفولكلور ، وهو ما لن يقبله أحد بالطبع . ويقترب من هذا التعريف ، تلك الفكرة العامة التى نستطيع أن نسميها تعريفا بصعوبة كبيرة ، وهى أن الفولكلور هو « الجانب المأثور أو التقليدى من الثقافة » . ولعله من الصعب أيضا أن نوافق دونما تحفظ على رأى « ستيث تومسون » فى محاولته وضع

---

(1) R S Boggs : Folklore Bibliography for 1950, Southern Folklore Quarterly, 15 (1921, P 14).

معيار لتمييز الفولكلور ، على أساس « أن المأثور هو حجر الزاوية فى الفولكلور » [1] ، ذلك أن الانثروبولوجيين يعتبرون أن الثقافة كلها ـ عمليا ـ مأثورة أو تقليدية . كما لا نستطيع أن نقبل تعريف الفولكلور بأنه « علم البقايا الحية » لأنه يثير مشاكل عديدة ، بالإضافة إلى أنه غير كاف كتعريف للدلالة على الفولكلور . وتعريف « جوزيف ريزان » للفولكلور على أنه المشاعر الجمعية الأساسية لجماعة اجتماعية . وما أعطاه من أمثلة لهذه المشاعر كالرعب والبغض والتبجيل والرغبة ، [2] لا يمكن أن يكون تعريفا بأى حال من الأحوال ، وإنما يمكن قبوله على أنه تعبير عام أو توضيح ، لا أكثر من ذلك .

اننا قد نستخلص مما تقدم أمرين متناقضين يتصلان بطبيعة الفولكلور الأول : أن الفولكلور ربيع دائم ، يظهر للعيان دائما فى صورة ندية منعشة كتشكيل جديد . الثانى : أن الفولكلور شىء مجفف نسبيا ، وأنه غالبا تذكر آلى ، وراسب ثقافى أثرى ، يشير إلى نشاط ماض ، ويعبر عنه ، وأنه يخلو تماما من أى انتاج جديد .

وهكذا يمكن لنا أن نرى أن الفولكلوريين يكافحون فى معركة صعبة من أجل تحديد ميدانهم ، فى الوقت الذى حل فيه الأنثروبولوجيون المشكلة فى بساطة . واستخدموا تعريفا يعتمد على دراستهم للمجتمعات الأمية ،

---

(1) Stith Thompson: Folklore at Midcentury, Midwest Folklore, 1: 1 (1951, p 11)

(2) Joseph Rysan: Is Our Civilization Able to Creat a New Folklore ? South Atlantic Bulletin, 17: 3 (1952, p 10).

ويذهب أحدهم فى جملة مختصرة إلى أن « الفولكلور هو الشكل الفنى . . الذى يستخدم اللغة المنطوقة أداة له » .(١) والحقيقة أن هذا يشبه أن يأخذ أحد دارسى الفولكلور جانبا من المواد الفولكلورية كالألغاز أو الحكايات الشعبية ، وسماها أنثروبولوجيا . وقد كتب « هرسكوفيتز » كثيرا حول مفهوم الفولكلور ، وفى إحدى مقالاته الهامة انتهى إلى القول « أننا نعرف ببساطة دراسة الأدب الشفاهى على أنها اهتمامنا الأول » وننظر إلى العادات والمعتقدات على أنها « مظاهر لما كان ذات يوم مجال اهتمامنا » (٢)وعلى الرغم من أنه كان رئيس جمعية الفولكلور الأمريكية، إلا أنه فى رأى دارسى الفولكلور كان أنثروبولوجيا ثقافيا ، ولم يكن عالما من علماء الفولكلور . ولا يستطيع الفولكلور بالطبع أن يتبنى وجهة النظر هذه التى ترى أن « الأدب الشفاهى » هو المجال الرئيسى لاهتمام دارسى الفولكلور ، وأن العادات والمعتقدات،سمات أو آثار ثقافية ، كانت مرة ـ ولكنها لم تعد كذلك — أحد مجالات اهتمامه . ومع ملاحظة أن الباحثين قد اهتموا بالعادات والمعتقدات الشعبية لفترة طويلة من الوقت ، إلا أنهم قد أخذوا فى الاهتمام المتزايد بالنتاج الأدبى المأثور ، بسبب طبيعة الدراسة العلمية أو متطلباتها ، ولكن ربما كان ذلك بسبب انسحاب كثير من العادات والتقاليد وتقهقرها واختفائها تحت سطح الحياة الاجتماعية، وتدريب الدارسين تحت تأثير المتخصصين فى بعض الأنواع الشعبية ، مما أثر على تناولهم للمادة ورؤيتهم للميدان . وعلى أية حال ، فإنه ينبغى التأكيد على

---

(١) انظر تعريف ريتشارد ورترما ص

(2) Melville Herskovits: Folklore after a Hundred years, JAF, 59 : 232, P89—100

أن ميادين العلوم لا تتحدد وفقا لهوى بعض الباحثين ، أو ميولهم الشخصية، ومن هنا فإن غالبية الفولكلوريين ، سواء في أوربا أو أمريكا أوغيرها، لم يفصلوا المعتقدات المأثورة أو العادات عن الأدب الشفاهي ، ولم ينظروا إلى الأخير على أنه الفولكلور الحقيقي ، سواء من الناحية النظرية أو في الجانب التطبيقي . ولعل أوضح مثالين يمكن الاستدلال بهما هنا ، كتابا « الفولكلور في العهد القديم » و « المواويل القصصية (البالاد) الانجليزية والاسكتلندية الشائعة »[1] ، ففي كلا الكتابين ، أمكن التعرف بدقة على الأدب الشعبي ، من خلال شواهد العادات والمعتقدات المأثورة .

إن « هرسكوفيتز » ـ نفسه ـ مع أنه استبعد المعتقدات من مجال الفولكلور لم يتردد في وضع موسيقى الجماعة كجزء من الفولكلور الخاص بها ، كما ضمن الفولكلور الأساطير أيضا[2] ، وهو ما يدعونا بالحيرة ازاء أرائه ، وهل تعد الأساطير كلها — حيثما وجدت — أدبا حقيقة ؟ ؟ وهل

---

(١) د . نبيلة ابراهيم (ترجمة) : الفولكلور في العهد القديم — جيمس فريزر — جزءان — الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ ، ١٩٧ .

Francis James Child : The English and Scottish, Popular Ballads, Cambridge, Mass. 1882.

(2) Melville Herskovits : Man and His Works, NeW york (1949, P. 414)

وانظر أيضا كتابه Suriname Folklore (New york, 1936)

فهو يحتوى على كمية كبيرة من الأغاني الشعبية .

نستطيع أن نفصلها عن الدين والطقوس ؟ ألا يوجد دور للمعتقدات الشعبية في تشكيلها أو تكوينها ؟

ان الملاحظ أن غالبية هـــذه التقسيمات الفرعية لا تلقى قبولا لدى الفولكلوريين الذين يتعصبون لمادتهم وعلمهم ، فهم يعتبرونها تقسيمات صناعية ، غير طبيعيه ، ويتساءلون ماذا نفعل – مثلا – مع المعتقدات التي لا يمكن أن نعتبرها أدبا أو فنا ، كالاعتقاد في أن البومة تثير التشاؤم ، وتنذر بالخراب وتجلب الانقباض إلى النفس ، وهو ما يعتقده المصريون عامة ، بينما يعتقد الأوربيون مثلا أنها كائن حكيم وقور ولا تشاءمون منها . . هذه المعتقدات وأشباهها كثيرة جدا ، أين يمكن لنا أن نضعها . . هل نضعها تحت الدين ؟ أو مع الأسطورة ؟ أنها بالطبع ليست هذا ولا ذاك . . وهناك أشياء أخرى تحتاج للتوقف عندها . . أين يمكن أن نضع التماويذ أو نصنف الرقى والأدعية القصيرة مثل « ربنا يحبب فيك خلقة ، حتى الحصى فى أرضه » ، وهى ليست أدبا ، أو فنا فى أى تعريف للأدب أو الفن ، وهذه الأشكال – أى الأدعية وغيرها – معترف بها وبأهميتها ، ويوجه الجامع إلى التنبه إليها وجمعها ، كما أنها تستخدم اللغة المنطوقة أداة لها ، ولكنها تظل خارج دائرة ما قصده هرسكوفيتز « بالأدب الشفاهى » .

الأمر الثانى أن الفولكلورى يدرس المواد المأثورة فى المجتمعات الأمية وغير الأمية ، فى حين أن الأنثروبولوجيين وضعوا فى اعتبارهم الأدب فى المجتمعات الأمية فحسب على أنه مجال الدراسة . على أية حال إن هدفنا هنا ليس إبراز الصراع الذى لاحظه « أتلى » بين الفولكلوريين

والأنثروبولوجيين [1] ، ولكن هدفنا هو أن نشير فقط إلى أن الفولكلور لا يمكن تحديده بوضوح عن طريق التفكير فيه على أنه نظام أو مجموعة متميزة وواضحة فى الأحداث الاجتماعية أو على أنه نشاط اجتماعى . وبينما يوافق بعض الفولكلوريين على أن بعض موادهم جزء من مجال اهتمام الأنثروبولوجيا الثقافية ، فإن أكثريتهم لا يوافقون على ذلك ، وهو ما يمكن أن نلمسه إذا عدنا مرة أخرى إلى تعريفات معجم Funk .

إن هذه التعريفات مصنفة بشكل شمولى . إلى الحد الذى وصل إلى اعتبار الفولكلور عمليا « أنثروبولوجيا الفلاحين » وأنه يتضمن « العادات والمعتقدات والفنون الزخرفية والتشكيلية والرقصات، والطقوس ،والموسيقى»، ولعلنا نعرف أن آخر ملجأ يلجأ إليه أى دارس حين يريد تعريف مصطلحه هو أن يقوم بتعداد العناصر التى يعتبرها داخلة فى ميدانه ، ولكن هذه القائمة — للأسف — قد تختلف من دارس لآخر . ومن ثم فإنه ليس من المستغرب أن نجد بعض الفولكلوريين — فى ضوء هذه الظروف — يسايرون الانثروبولوجيين فى تعريفهم ، فهكذا فعل « أتلى » ، وكذلك « ريو » الذى أربكته هذه الاختلافات ، ومن ثم سأل ثلاثة أسئلة ،رأى أنها كافية لحل المشكلة بالنسبة له ، ولغيره من الدارسين . ونقتبس هنا

---

(1) Francis Lee Ntly : Anthropology and Folklor,s Second Century, Hoosier Folklore, 8 : 4, P. 70.

(٢) المرجع السابق ص ٧٥ ، وما بعدها

(3) Marcel Rioux : Folk and Folklore, JAF, 63 : 248, pp 192 — 193 .

سؤاله الثانى ، لكى نوضح أنه لا يوجد اتفاق واضح حول مواد الفولكلور حتى يمكننا أن نجعل موقف الدارس من المشكلة ، مقبولا من الآخرين . إن السؤال هو : هل المفهوم الحالى للفولكلور يسمح لهذا العلم أن يتقدم من مجرد دراسة الأدب الشفاهى بحيث يتضمن دراسة المعتقدات ؟ إن المعتقدات كانت دائما ، تشكل جزءا من مادة الفولكلور أو موضوعاته ، ونحن نعتقد أننا إذا قصرنا الفولكلور على الأدب ، فكأنما نقصر الأنثروبولوجيا على عادات الزوج ، ونحن لسنا مطالبين — مهما يكن الأمر — أن نحدد موضوعنا أو أن ننظر إليه فى ضوء الأسلوب الذى تعامل به الأنثروبولوجيون مع المجتمعات الأمية .

ولعلنا نتساءل — من أجل مزيد من الوضوح ـ هل يمكن أن نجد مواد متميزة نستطيع التركيز عليها باعتبارها مواد فولكلورية ، ويمكننا بواسطتها تمييز الفولكلور عن الأنثروبولوجيا الثقافية ؟ وهل هذه المواد الفولكلورية وثيقة الصلة ببعضها البعض ، ويمكن تحديدها بالقياس إلى مجموعة خاصة من الناس ، اجتماعيا وثقافيا ، فى أى مجتمع ؟

إن هناك جانبا ، يمكننا القول باطمئنان أن الفولكلوريين يوافقون عليه ، وهو أن الفولكلور مأثور ونعنى بالمأثور هنا المنقول بشكل رئيسى عن طريق الكلمة أو المثال أو المحاكاة ، وليس ما يذيع أو ينتشر عن طريق المدرسة أو أى شكل رسمى منظم كثمرة للجهود العلمية . أنه ذلك الذى ينشأ بين الناس وينتقل بينهم بشكل غير رسمى ، وينتشر تلقائيا أو عن وعى ، ويقبله الناس دون تحقق ، ويعيدون صياغته بين حين وآخر ، ويطورونه

ليناسب حاجاتهم . وليس معنى ذلك ، أن أى شىء مأثور فى الثقافة ، من الضرورى أن ينظر إليه على أنه فولكلور . فاللغة على سبيل المثال ، ببنائها، ومصطلحاتها تعد من أكثر العناصر التى توصف بأنها « مأثورة » فى أية ثقافة ، ولكنها ليست مجال دراسة الفولكلوريين فى المقام الأول ، فهى قد تأتى فى مرحلة لاحقة ، وتنبع أهميتها من أنها تساعد الفولكلوريين على تمييز موادهم الفولكلورية ، أما الدراسات النحوية والمقارنة بين اللغات وما إلى ذلك ، فأمـــر متروك للغويين ، وهم عادة لا ينظر إليهم باعتبارهم فولكلوريين . وعلى الرغم من أننا لا نستطيع أن نقول إن « المأثور هو حجر الزاوية فى الفولكلور » إلا أن هذه الصفة تعد واحدة من عناصره الأساسية عالميا ، ومن ثم فإن السؤال الطبيعى هنا هو .. أى نوع من المواد التى تنتقل بشكل مأثور أو تقليدى ، يمكن أن يتضمنها ميـــدان الفولكلور الواسع ؟ وما هى هذه المواد ؟ .. هل نستطيع تمييزها ، بشكل علمى ، دونما تحكم أو افتعال من جانبنا ، وهل نستطيع أن نعتبر أن تحديد الميدان مسألة ترتبط بالمنهج الذى يطبق أم أنها ترتبط بتحـــديد مضمون المادة نفسها ؟ ؟

إن الدارسين فى فحصهم المادة نفسها أو الظاهرة الفولكلورية ، من وجهات نظر مختلفة يكتشفون ـ يوما بعد يوم ـ مصادر جديدة للمعلومات والعلاقات ، ظلت فترة طويلة مهملة لا يتنبه إليها أحد ، ومن ثم فإنهم يحاولون عن طريق ملاحظاتهم استنباط ميادين جديدة للدراسة ، وابتكار طرق جديدة ومناهج خاصة لجمع المادة ، والتحقق منها ، وتنظيمها . ويبدو لنا أنه لا فائدة ترجى من محاولة تحديد الفولكلور عن طريق فحص مناهج

الفولكلور ، ذلك أن كثيرا مما يسمى « فولكلور » ، إن هو إلا مجموعة المواد التى يهتم بها صاحب المنهج . لقد حدد علماء مشهورون مثل « كارل كرون » و « ر . د . جاميسون »،« أندرولانج » ،و«فان جنب» وغيرهم مناهج دراسة الفولكلور ومن ثم فإن عندنا كمية لا بأس بها من المناهج ، ولكن المحير فى الأمر أنه ما زال من الصعب أن نعرف بشكل مؤكد ما هى المادة التى ستطبق عليها هذه المناهج ، ومن المؤكد أننا لا نستطيع تطبيق المنهج دون أن نميز مادة الفولكلور عن مادة الأنثروبولوجيا مثلا .

إننا يجب أن نعرف المادة الفولكلورية ، لأن الفولكور ليس منهجا للدراسة يمكن تطبيقه على أى مادة — فحسب ، وبايجاز شديد يجب أن نعرف ما الذى نبحث عنه .. إنه الفولكلور — بالطبع — وهو ليس أى شىء ، ومن هنا فإنه يجب أن يكون شيئا يمكن إدراكه فى حد ذاته ، لا أن يكون مجرد منهج تطبيقى . ومن ثم فإن المشكلة التى ظلت موجودة إلى الآن ، هى تعيين المجال الذى سيركز عليه الفولكلور كعلم . لقد قال « فان جنب » إن المهم هو أن عملا يخصص نفسه بشكل مبدئى فى عنصر خاص من الحياة الاجتماعية،ذلك أنه لا يوجد علم آخر يهتم بشكل مبدئى بهذا العنصر [1] . ولكن مع تعيينه هذا العنصر وهو « الشعبية » يظل الأمر غير واضح،وهذه أمثلة أخرى نضيفها إلى ما سبق ذكره. فهرسكوفيتز على سبيل المثال ، يتحدث وتعريفه الأنثروبولوجى ماثل فى ذهنه ، فيقول

---

(١) فان جنب — المرجع السابق ص ٢٠

إن الفولكلور « هو أبسط تعبير ملموس عن المظاهر الجمالية للثقافة » [١] ويذكر « آرشر تايلور » الطب الشعبي وفولكلور الأشارات والألعاب والكلمات [٢] باعتبارها مظاهر متعددة للفولكلور ينبغي دراستها. أما « الكسندر كراب » فقد أوضح باختصار شديد أن هدف الفولكلور هو أن « يعيد بناء التاريخ الروحى للجنس البشرى » وأنه « يهتم بالأصول أولا ، والتطور التاريخى لفكرة ما أو موضوع ما، فالفولكلور يهتم بتاريخ الأفكار الانسانية واستمرارها فى الكلمات والدعابات ، والحكايات والطقوس ... إلخ » [٣].

وعلى ذلك علينا أن نحاول ثانية أن نعين أو نميز المواد الفولكلورية كى نخلص أنفسنا من بعض الارتباك والحيرة اللذين نتجا من تأثير علم الأنثروبولوجيا وغيره من العلوم على تصور الفولكلور وفهم طبيعته. وسوف نتبع فى هذا الشأن منهجا تحليليا يركز على المادة التى ذكرها

(١) مليفل هرسكوفيتز ـ المرجع السابق ص ٤١٤

(٢) آرشر تايلور — المرجع السابق ص ٣٠، وما بعدها

(3) Alexander H. Krappe : Science of Folklore, London 1930, P xx

انظر أيضا : Andrew Lang : Custom and Myth, 2ed Ed. London 1885, P II.

حيث يقول « ان الفولكلور يجمع المعتقدات الباقية، والحكايات، والأفكار الموجودة فى عصرنا ولكنها ليست منه ، ويقارن بينها »

الفولكلوريون الحقيقيون ، واهتموا بها [1] ، واضعين فى اعتبارنا وجهات نظرهم المختلفة ، محاولين أن نعرف من خلالها ما إذا كان الفولكلور بمواده المتعددة يمكن أن ينظر إليه على أنه ميدان واحد أم أن ذلك غير ممكن .

لقد اهتم معظم علماء الفولكلور بالمعتقدات الشعبية ، والحكايات الشعبية والملاحم ، والنوادر ، والنكات . والأغانى الشعبية ، والمواويل بأنواعها المختلفة ، والفنون التشكيلية الشعبية ، «والموتيفات» الاسطورية ، والاحتفالات الشعبية والطقوس ، والرقص الشعبى ، والموسيقى الشعبية ، سواء كانت آلية أو لا تعتمد على آلات موسيقية ، والألعاب الشعبية ، والرقى والتعاويذ ، والألغاز ، والأمثال ، والممارسات الشعبية ذات الصلة بالمعتقدات الدينية ، وكثير من مظاهر الحياة الشعبية المتنوعة ، وهى كلها تشترك فى مجموعة من السمات الأساسية ، مثل أنها مأثورة ، وغير معروفة الأصل تماما ، كما أنها قاسم مشترك بين أفراد الجماعة الشعبية .

وفى خضم هذه الدوامة من المواد المتنوعة ، ماذا يمكن أن يعد عنصرا متميزا فى الحياة الاجتماعية ، لا يهتم به — بادىء ذى بدء — أى علم آخر ، حتى نستطيع أن نعتبره ، دون أن ينازعنا أحد فى ذلك ، مجالا خاصا للدراسة الفولكلورية . إن الميدان الحقيقى للفولكلور ، لا يمكن أن يكون

---

(١) على سبيل المثال : فريزر ، وأرنولد فان جنب ، وألفريد نت ، وأندرولانج ، والكسندر كارمايكل ، وادوين سيدنى ، وهارتلاند ، وجين هاريسون ، والكسندر كراب ، وجوزيف كامبل ، وولهلم مانهاردت ، وشارلوت برون ، وغيرهم .

الأدب وحده ، أو الفنون وحدها أو المعتقدات دون بقية الجوانب ، وهذا هو الأساس الذى يبنى عليه كثير من الفولكلوريين نظرتهم إلى الفولكلور، فصامويل بايارد — مثلا — يحدد المواد الفولكلورية بأنها « التكوين الاسطورى والفلسفى والجمالى المكون لعقلية الأميين ، أو الذين لم يدخلوا المدارس ، ولم يتلقوا تعليما نظاميا، أى الشعب على سجيته أينما كان «وهؤلاء ليس من الضرورى — فى نظره — أن يكونوا محددين بالجهات غير المتمدينة أو غير المتعلمة فى المجتمعات المتمدينة . إنه يستبعد علم اللغة فى ذاته ، والحرف غير المرتبطة بالطقوس ، ومن ثم فالمواد الأولية للفولكلور عنده ، تتكون من مجموعة من الأفكار الابداعية Creative Ideas أو الخلاقة تلك الأفكار هى التى ترتبط بالكون ، وما فوق الطبيعة، والحكمة والبطولة والجمال،وما إلى ذلك . وهو يرى أن الفولكلور يدرس هذه الأفكار من ناحية المظاهر التى تبدو بها فى الحياة ، ولا يدرسها فى حد ذاتها ، وعلى ذلك تصبح مهمة الفولكلورى هى كشف الأشكال المتنوعة لهذه الأفكار ، ووصفها، وتعريفها ، وتأثيرها ، وتتبع انتشارها ، وتطورها كلما كان ذلك ممكنا ، وتحليل وظائفها ، والتغيرات التى تحدث لهذه الوظائف . ثم يزودنا بقائمة طويلة لعدد من الموضوعات الفولكلورية النموذجية مثل « العين الشريرة .. الحيوان المساعد .. علامة القرنين .. احتقار أصغر الابناء الذى يقوم بالعمل الممتاز . . اللص الشريف الذى يأخذ من الأغنياء ليعطى الفقراء . . الفتاة التى تتنكر لتتبع حبيبها الذى يمنعها من مصاحبته . . ملابس الحداد السوداء . . ارتباط الحظ ببعض الأرقام والعكس ... إلخ .

ويذكر « بايارد » أن هذه الموضوعات يمكن أن يكون لها أسماء

متعددة أو تصنف تحت عناوين أخرى، فهى قد تسمى معتقدات، أو رموزا، أو أنماطا ، أو عادات ، أو ممارسات ، أو أساليب فنية ، أو أساطير أو غير ذلك . ولكنها فى النهاية تعبر فى رأيه - أيا كان الاسم الذى توضع تحته - عن أفكار ابداعية شعبية مأثورة .[1] وهكذا نرى أن « بايارد » فى محاولته لحل المشكلة ، قد زادها تعقيدا ، كما زاد من حيرة الدارسين وارتباكهم ، خاصة وهم يرون علوما أخرى تنازعهم مادتهم ، وتنكر عليهم حقهم فيها ، وتحاول أن تقلص مجال اهتمامهم ولعل ذلك - فى الحقيقة - هو سبب الخلاف بين الدارسين حول تضمين الفولكلور ، هذه الأشكال أو تلك ، زيادة أو نقصا ، تبعا لوجهة نظر كل منهم ، والتخصص الذى يمثله ، وهو ما انعكس على الخلاف حول تحديد ماهية الفولكلور وتعريفه تعريفا محددا .

إننا سوف نعود مرة أخرى إلى ما فعله « أتلى » ، محاولين الاستفادة من منهجه الذى سبقت الإشارة إليه ، فقد ركز فى محاولته الاحصائية على الجوانب أو الكلمات الأساسية التى وجدها فى التعريفات التى ناقشها لكى يتوصل فى النهاية إلى العنصر المحورى أو الرئيسى فى الفولكلور ومن ثم يبنى تعريفه على أساسه . وجد « أتلى » أن هذه الكلمات هى « شفاهى » و « انتقال أو تداول » و« مأثور أو تقليدى » و« جماعى » ، و «رواسب أو موروثات ثقافية » ، وأنها كلمات محورية متداولة فى معظم التعريفات، وانتهى إلى أن هناك كلمتين اثنتين أكثر شيوعا من غيرهما فى التعريفات

(1) Samuel Bayard : The Materials of Folklore, JAF. 66 : 259, pp 1 — 17.

كلها، وهما « مأثور » وكلمة « شفاهى » ، ومرادفاتها مثل « المنطوق » و « القولى » ، و « غير المكتوب » ، وأضاف أنه يمكن أن نعتبر « الانتقال الشفاهى » مرادفا « للمأثور » . وبذلك يصبح المحور الرئيسى فى الفولكلور هو « الانتقال الشفاهى » وهو ما بنى تعريفه عليه [1] .

وينتقد « آلان دندس » التركيز على « معيار الانتقال الشفاهى » كأساس لتمييز الفولكلور وتعريفه ،ويرى أن هذا المعيار سيقود إلى مجموعة من المشاكل النظرية ، وأول هذه المشاكل — من وجهة نظره — [2] أنه فى ثقافة لا تعرف الكتابة ، ينتقل كل شىء شفويا ، ولكن هناك مظاهر ثقافية كثيرة ، كاللغة وطرق الزراعة والصيد ، وقواعد الزواج مثلا ،تنتقل شفويا ، ولكن عددا قليلا جدا من الفولكلوريين هم الذين يذهبون إلى أن هذه المظاهر تعد فولكلورا . وحتى فى ثقافة تعرف الكتابة فإن بعض المعلومات والخبرات التى تنتقل شفويا ، مثل كيف يقود الإنسان سيارة ، أو كيف ينظف أسنانه ، ليس من المألوف أن تصنف على أنها فولكلور. وعلى ذلك فما دامت هناك مواد أخرى يمكن أن تنتقل عن طريق المشافهة ،فإن معيار الانتقال الشفاهى — فى حد ذاته — يصبح غير كاف للتمييز بين الفولكلور ، وبين غيره مما لا يمكن اعتباره فولكلورا .

والمشكلة الثانية أن هناك بعض أشكال من الفولكلور عرفت مدونة، مثل حكايات ألف ليلة وليلة ، وحكايات الأخوين جريم ، ولا يستطيع

---

(١) فرانسيس لى أتلى — المرجع السابق ص ٨ .
(٢) آلان دندس — المرجع السابق ص ١ : ٢

أحد أن يدعى أن هذه النماذج ليست من الفولكلور ، لمجرد أنها — فى بعض فترات تاريخ حياتها — قد دونت أو عرفت عن طريق كتاب مطبوع. أما المشكلة الثالثة الخاصة بمعيار الانتقال الشفاهى ، فهى تتعلق بتلك الأشكال الفولكلورية التى تعتمد على حركات الجسم كالرقصات والألعاب مثلا . . إن الطفل قد يتعلم هذه الأشكال عن طريق المشاهدة والمشاركة ،دون ضرورة لتعلمها حرفيا أودون ارشاد ، وتوجد هذه المشكلة نفسها فى الفن الشعبى ، فهو كرموز متوارثة ، لا ينتقل شفويا . وعلى ذلك يظهر أن الفولكور ينتقل من شخص إلى آخر بشكل مباشر غالبا ، عن طريق الكلمة أو الفعل ، ولكنه ينتقل أحيانا بطريق غير مباشر أيضا ، وخاصة فى المجتمعات الحديثة ، بين أناس لم يحدث بينهم اتصال مطلقا .

وعلى الرغم من أن « أتلى » قد ركز تركيزا شديدا على معيار « الانتقال الشفاهى » ، إلا أنه لم يغفل أيضا بقية الجوانب ودلالاتها ، فقد لاحظ أن مصطلحات « الموروثات أو الرواسب الثقافية » و «الجماعية» كانت مثار نقاش كبير ، وخلاف بين الدارسين ، وعلى ذلك فإن « أتلى » ينتهى إلى أن عددا كبيرا ممن عرّفوا الفولكلور قد اتفقوا على أنه يتضمن مواد من المجتمعات البدائية والريفية ، كما يضم مواد من الثقافات الفرعية فى المجتمعات المتمدينة أيضا ، وأن هذه المواد يمكن تلخيصها فيما يلى :

١ — الأدب والفنون الأخرى

٢ — المعتقدات والعادات والطقوس

٣ — الحرف الشعبية كطرق الغزل ... وما إلى ذلك

كما أشار إلى أن اللغة والكلام الشعبي قد ذكرا في بعض التعريفات ، ولم تذكرها معظم التعريفات ، ومن ثم فهو لا يميل إلى إدخالهما كمواد أساسية من مواد الفولكلور . .(١)

على أية حال ، اننا نلاحظ أنه رغم اختلاف وجهات النظر حول التعريف ، إلا أن هناك شيئا متفقا عليه إلى حد ما بين الفولكلوريين وهو المواد التي يتضمنها أو التي يجب أن يتضمنها . ويبقى هناك جانب مهم لا بد من مناقشته ، قبل أن ننتهي إلى رأى في تعريف الفولكلور ، وهو مفهوم « الشعب » ذلك أننا نتفق مع « ألان دندس » في « أن بعض الفولكلوريين لا يزالون يربطون خطأ بين الشعب ، ومجتمع الفلاحين أو المجموعات الريفية ، فإذا قبلنا هذا المفهوم الضيق للشعب ، كان علينا عند التعريف أن ننتهي إلى أن ساكني المدن الحاليين لم يكونوا يوما من الشعب ، وأنهم ليس لهم فولكلور ، كما أن هناك نظرة مضللة مشابهة للنظرة السابقة ، وهي أن الفولكلور نتاج للماضي السحيق ، وأن الموجود اليوم منه ، ما هو إلا بقايا متفرقة أو شظايا باقية من الماضي ، وعلى ذلك فانه وفقا لهذه النظرة غير الصحيحة وغير العلمية ، لا ينتج الناس فولكلورا جديدا ، أو — بصورة أدق — أن المعاصرين ينسون فولكلورهم يوما بعد يوم ، ومن ثم فإنه سرعان ما سينقرض ويختفي من الوجود (٢) .

والآن ماذا يقصد الدارسون بمصطلح « الشعب » . . تبعا لمفهوم « تومز »

---

(١) فرانسيس لى أتلى — المرجع السابق ص ٩

(٢) ألان دندس — المرجع السابق ص ٢

عندما صاغ مصطلح الفولكلور ، فإن « الشعب » يصبح هو « ذلك الجزء من السكان الذى احتفظ بالعادات وآداب اللياقة القديمة . . أى الفلاحين وأهل الريف (١) . وهذا الفهم للشعب هو الذى دفع « أندرو لانج » إلى تعريف الفولكلور بأنه « دراسةالرواسب أو الموروثات الثقافية ».ويذهب « ردفيلد وسمنر » إلى أن الشعب « جماعة محافظة ملتزمة بالقديم » ويقول « ردفيلد » فى مكان آخر ان مصطلح « شعب » يشمل الفلاحين والأجلاف الذين لا يعتمدون على المدنية اعتمادا كاملا.أما « أودم » فيرى أن« الشعب» يعنى « جماعة تاريخية يرتبط أفرادها بتراث مشترك وشعور خاص بالتعاطف قائم على خلفية تاريخية مشتركة . ويعرف « بتش » « الشعب » معتمدا على التمييز بين هؤلاء الذين يغلب عليهم الجانب العاطفى فى تفكيرهم وممارستهم للحياة ، وبين هؤلاء الذين تسيطر عليهم العقلانية ومنطقية التفكير فيقول « أننا نفهم من كلمة Folk ذلك الحشد الكبير من أولئك الذين تتميز حياتهم الداخلية — بصفة عامة — بمشاعر حادة وخيال حى ، فى حين نجد فى دنيا المتعلمين أن التفكير المنطقى هو المسيطر فعلا ، أو ينبغى أن يكون كذلك». و « الشعب » عند « فايس » نوع من السلوك الذى يساهم كل فرد فيه بنصيب ، وهو عبارة عن موقف عقلى وروحى يحدده التراث والمجتمع»وفى المفهوم الإثنولوجى ينظر إلى « الشعب » على أنه « عامة الناس الذين يشتركون فى رصيد أساسى من التراث القديم » (٢) .

وفى مقالة عن« الفولكلور والتاريخ»حاول الكاتبان ل . لاكورسيير،

---

(١) انظر رسالة تومز ص ١ وما بعدها من الكتاب .

(٢) د . محمد الجوهرى ، د . حسنى الشامى ـ المرجع السابق ص ٢٣١:٢٣٥

وف . سافارد أن يوضحا العلاقة بين الفولكلور والتاريخ ، ولن نهتم هنا بالدور الذى يرى الأستاذان أن الفولكلور يلعبه فى بناء التاريخ العام لأمة من الأمم ، وذلك أن الأكثر أهمية أن نتعرف على نظرتهما إلى الفولكلور، وتعريفهما للشعب .

أنهما يريان أن « دارس الفولكلور يذهب إلى الشعب ليلتقط الفولكلور ويلاحظه أثناء حركته فى المجتمع » ، وأن « مادته — الشعب — لا تعرف بموطن السكنى ، أو بالعادات أو بالفقر والثراء ، أو الطبقة الإجتماعية أو باستعمال السياسيين » ، كما أن الدارسين « لا يميزون بين الريفى والحضرى أو بين العامل والبرجوازى .. إلخ بل أنهم يبحثون عن الشعب التلقائى .. ومادتهم هى كل ما تنتجه العبقرية الشعبية من أفكار وعادات ومشاعر ، وخلق وابتكار .. إنهـــــا كل ما يعبر عن أصالة الشعب عن طريق المثل أو المحاكاة .. وكل ما تفجره طبيعة الشعب من تجارب فى كل لحظة »(١)

ويثير هذا التعريف — إذا جاز لنا أن نعده تعريفا — سؤالين ، ما هو الشعب وأين يمكن أن نجده ؟ وما هو نتاج ذلك الشعب ؟

إن الكاتبين يقولان « أننا لا نستطيع أن نجد الشعب فى أى مكان ، بل أن الشعب يتحدد وجوده تبعا لعوامل جغرافية وإجتماعية محددة ، فالشعب يجب أن يكون مختلفا عن الخاصة ، كما أن الفولكلور مختلف عن مأثورات الطبقات العليا وتراثها ، ومهمة دارس الفولكلور هى أن يتعرف على العبقرية الشعبية ، من خلال المأثورات الجماعية المجهولة المؤلف التى تعبر عن الحاجات

---

(1) L. Lacourciére, et F. A. Savard : Le Folklore et L'Histoire, Archives de Folklore, vd. I , P 5.

الروحية والمادية للإنسان الشعبي[1] » .

ولعلنا نلاحظ من استقراء هاتين العبارتين أنهما يريان أن الاهتمام الرئيسي لدارس الفولكلور يجب أن يكون « الشعب » الذى يعتبرانه جزءا من السكان ، بالإضافة إلى الموروثات الشفاهية المجهولة المؤلف والجماعة .

لقد استخدم المؤلفان تعبيرات ، مثل « شعب تلقائى » و « العبقرية الشعبية » و « الطبيعة الشعبية » و « المأثور الجماعى المجهول المؤلف » وهى كلها تعبيرات أقل ما يقال عنها أنها ذات طابع رومانسى لعله متأثر بمثاليات هردر ، وشلينج ، والأخوين جريم ، إذ تظهر عند هؤلاء الرومانسيين صورة هؤلاء الناس التلقائيين الذين يبدعون الشعر والأغانى والحكايات ، كما أنهم تحدثوا أيضا عن التدفق الشعرى الأصيل ، المجهول الأصل ، والذى يعود إلى بداية التاريخ ، واستمر حيا من خلال الشعب حتى أيامنا هذه . والحقيقة أن الفولكلوريين الفرنسيين مازالوا متأثرين بهذه الأفكار ، ومن ثم ينظرون إلى الفولكلور على أنه عمل فني محض لم تزيفه المدنية والكتب ، وأنه مؤلف من قبل الجماعة . وهذه الفكرة تكاد تكون راسخة تماما فى عقولهم حتى أنهم يذهبون إلى أنه طالما وجد اسم مؤلف على أغنية ، كانت من قبل مجهولة المؤلف أو ينظر إليها على أنها كذلك ، فإن الفولكلوريين الأنقياء الحقيقيين ، لن يولوها إهتمامهم ، ذلك أنها تفتقر إلى نقاء الأغنية الشعبية الجماعية العفوية المجهولة المؤلف .

ومهما كان رأينا فى تأثير النظرية الرمانسية على « لاكورسيير

---

(١) المرجع السابق ص ٩

وسافارد » ، فإن الذى يهمنا هنا هو أن نفحص مدى صحة هذا المفهوم عن الشعب .

لقد ناقش « هنرى دافنسون » مؤلف « كتاب الأغانى[1] » المشكلة من ناحية إحتمال وجود مثل هذا الشعب من وجهة نظر الأمة الفرنسية ، فهو يرى أن هذا المفهوم إذا كان صحيحا ، فإنه يجب أن يكون هناك جزء من الأمة قد انفصل تماما عن « الخاصة » ، وأن هذا الجزء يفترض أنه مكون من أفراد أميين لا يعرفون القراءة والكتابة وفى استطاعتهم تطوير ثقافة جمالية خاصة بهم . ويضيف أن الدارسين إذا ذهبوا لدراسة هؤلاء الناس ، فإنهم سيجدون مواد كثيرة تناسب غرضهم ، ولكنهم سيجدون أيضا أن بعضا من إنتاجهم يجب أن يستبعد لأن مؤلفيه معروفون ، فى حين أن ذلك ليس صحيحا تماما ، فالمجتمعات المعاصرة لم تعد تعرف تلك الطبقة أو الجماعة المعزولة تماما عن بقية الشعب بحيث لا تؤثر فيه ولا تتأثر به ، فالمدرسة والراديو والجرائد تنقل إلى كل إنسان تقريبا فى أى مجتمع المعلومات والمعارف المختلفة .

أن المضى فى متابعة « لا كورسيير وسافارد » يوحى بأنهما لم يكونا مهتمين تماما بهـــذا الغرض عن « الشعب » فهو ليس الأفراد ولا الجماعات أو المجتمعات ولكنه سمات أو آثار جمالية موجودة فى بعض الأفراد ، ومن ثم تتبعا بعض الأغانى والحكايات القديمة التى اعتقدا أنها تحتوى على قيمة أدبية كبيرة . . هذه الحكايات والأغانى يمكن أن توجد — كما يقولان —

---

(1) **Henri Davinson : Le Livre de Chansons, Neuchâtel, 1965, pp 39—40**

فى أى مكان ، وبين أى فئة من فئات المجتمع ، وبدلا من جمعها حيثما وجدت، ودراستها ، ذهبا إلى الميدان تحت تأثير بعض أفكار الرومانسيين الألمان ، ونسبا كل المضامين للأفراد الذين أمدوهم ببعض آثار الأدب الشعبى . وهكذا قسما المجتمع إلى قسمين :

الأول : الشعب وهو على سبيل المثال الأفراد الذين يعرفون بعض الأغانى والحكايات والأمثال وما إلى ذلك ، مما يحتمل أنهم يتذكرونه من الماضى البعيد .

والثانى : الخاصه وهم أصحاب الثقافة الرفيعة المتعلمه من الكتب .

والحقيقة أن معرفة — أو عدم معرفة — بعض الأغانى والحكايات ، لا تصلح أساسا معقولا أو مقوما صالحا لتمييز مجموعة من الأفراد على أنهم شعب ، أو لبناء دراسة علمية ، فالإختلافات الملاحظة بين الأفراد والجماعات — من وجهة نظر علمى الاجتماع والأنثروبولوجيا — تأتى فى الحقيقة من أنهم نتاج بناء اجتماعى يتضمن أشياء كثيرة ، فيتأثر بدرجة إيقاع التغير الثقافى الذى ينعكس على الأفراد والجماعات . ولا شك أن الدراسة التى تنتخب بشكل عشوائى عناصر معينة من ثقافة مجموعة واحدة ، قد تصلح — من وجهة نظر — كأساس لدراسة أدبية أو غير ذلك ، ولكنها لا تستطيع أن تدعى القدرة على شرح أو وصف «العبقرية الشعبية» Genie Populaire لمجموعة أو مجتمع ، وهو ما يسعى إليه الكاتبان :

أن الفلاحين — مثلا — أكثر قدرة من غيرهم على أن يحتفظوا لمدة أطول بالعادات والأغانى والحكايات وما إلى ذلك ، وأن يتذكروها أكثر من ساكنى المدن حيث تنشأ أشياء جديدة كل يوم ، يتم قبولها والتعامل

معها بسرعة ، ولكننا يجب أن نتنبه إلى أن ما يحتفظ به الفلاحون ، ليس ملكا لهم وحدهم تماما ، فهم يشتركون فيه مع الآخرين . وعلى ذلك فقد نجد أغنية كانت شائعة فى مدينة كالقاهرة فى الثلاثينات أو الأربعينات وما تزال تتردد فى بعض القرى حتى يومنا هذا كأغنية « الحنة يا حنة يا قطر الندى » — مثلا — فهى لا تشير إلى أنها من صنع الفلاحين الذين يغنونها حاليا ، ومن ثم فلا شىء يمكن أن يستنتج منها عن العبقرية الشعبية للجماعة التى تنتهى إليها المغنية أو المغنى . ان غناء إحدى القرويات أو أحد الفلاحين لأغنية قديمة من المدينة ، أو غناء ساكن المدينة لآخر أغنية معاصرة تتردد فى الراديو أو التلفزيون ، ليس دليلا على وجود إختلافات جوهرية أو فروق أساسية بين الأفراد ، فكل إنسان يعرف فلاحين أو قرويات يحفظون أحدث الأغانى التى تشيع فى المدينة ، ويعرف أيضا بعض ساكنى المدن الذين يعرفون كثيرا من الأغانى المجهولة الأصل ، وعلى ذلك ، فإن الفرق يمكن أن يوجد بين الأغانى المختلفة نفسها ، وليس بين الناس الذين يغنونها . وقد يرد بعض المتأثرين بالأفكار الرومانسية أن الأغنية التى كانت شائعة فى الثلاثينيات أو الأربعينيات ليست فولكلورا ، وأنها ليست قديمة قدما كافيا ، من هم المبدعون لهذه الأشكال المجهولة الأصل ، والجماعية . . لهذا الذى نطلق عليه « الفولكلور » ؟ هل أبدعها الشعب ؟ . . هل أبدعها غير المتعلمين الذين لم تزيفهم الكتب والمدينة مثلا ؟ .

وإذا سلمنا مع الكتاب الرومانسيين بأن هذا «الفولكلور» هو تراث الأفراد الذين لم تدنسهم شوائب الكتابة أو التعليم العام . . هل يمكن أن نستنتج أن الحال كان كذلك دائما ؟ وأن أشكال التعبير التى كانت الطبقات

الإجتماعية الدنيا طوال التاريخ تعبر بها عن نفسها ، وقد كانت بعيدة عن الخاصة مجهولة منهم فى الوقت الذى كانت شائعة فيه ؟ . لقد أجاب لورد راجلان(١) وتشارلس لويس(٢) وألبرت دوزات(٣) على ذلك من قبل بالنفى، وأكدوا أن هذه الأشكال ، يمكن أن يكون الخاصة قد اشتركوا فى إبداعها ، وتداولها فى الفترة التى أبدعت فيها . والمؤكد أن هناك بعض الحق فيما ذكروه، فلا أشك أنه لكى يبدع فرد ما أى شكل من أشكال الفولكلور لابد أن يكون على قدر من الموهبة ، والعلم بهذا الشكل وأسلوب تكوينه وما إلى ذلك ، مما يجعله يختلف إلى حد ما عن غيره من الأفراد الأخرين فى مجتمعه .

وأيا ما كان الأمر ، فإن موالا مثل موال ياسين وبهية أو موال أدهم الشرقاوى ، أو الموال الذى قيل بمناسبة حادثة دنشواى ، قد ألفه ريفى أو شخص ما ، ويمكن بتحليل الموال أن نفهم عقلية هذا الريفى وأسلوب تفكيره ، إذا وضعنا فى اعتبارنا سياقه التاريخى وبيئته الاجتماعية ، وإطاره الثقافى ، كما يمكن أن يعطينا مفتاحا لتفسير ما سماه « لاكور سيير وسافارد » العبقرية الشعبية » للجماعة التى تعيش فيها ولكن ، وما سمياه أيضا « الأصالة الشعبية « Authentiqument Populaire » ولكن ماذا يحدث لو أننا سمعنا أحد هذه المواويل يغنيها مجموعة من طلاب الجامعة فى إحدى رحلاتهم الجامعية،

(1) Lord Raglan : The origin of Folk Culture, «Folklore», London 1947

(2) Charles Lewis : The Part of the Folk in making of Folklore, «Folklore», London 1935.

(3) Albert Dauzat : Le Viuage et Le Paysan de France, Paris 1943.

أو يغنيها مغن مشهور فى المدينة . . هل نستطيع أن نستنتج شيئا فيما يتصل بالعبقرية الشعبية لهـذه المجموعة من طلاب الجامعة أو هذا المغنى ؟؟ بالطبع يمكننا أن نستنتج أشياء كثيرة عن انتقال النص الشعبى فى المجتمع ، وسبب وجوده فى هذه البيئة ، ومدى تعبيره عن مؤديه والمستمعين إليه ، ووظيفته فى هذه الحالة .... إلخ ، ولكن ليس هذا هو ما ينتظر لا كورسيير وسافارد أن نستنتجه .

ان مصطلح الشعب — على أية حال — يمكن أن يشير — كما انتهى إلى ذلك «ألان دندس» إلى مجموعة من الناس تشترك فى عامل واحد مشترك على الأقل . وليس من المهم فى هذه الحالة ما إذا كان هـذا العامل الذى يربطها ، عامل مشترك ، أو مهنة مشتركة أو دين واحد ، ولكن المهم أن أن يكون أفراد المجموعة مرتبطين مع بعضهم البعض بقدر من التقاليد والموروثات التى يعتبرونها خاصة بهم ، وتتيح لهم أن تكون لهم حياة شعبية مشتركة[1] .

وتذهب إحدى النظريات الى أن المجموعة يجب أن تتضمن على الأقل شخصين ، ولكن الحقيقة أن معظم المجموعات تتكون من كثير من الأفراد ، وقد لا يعرف عضو المجموعة كل الأعضاء الآخرين ، ولكن من المرجح أنه يعرف الجوهر المشترك للتراث الخاص بالجماعة ، والتقاليد التى تساعد هذه الجماعة على أن يكون عندها الاحساس بذاتية معينة خاصة بها ، ومن ثم فإذا كانت الجماعة تتألف من الصيادين أو الفلاحين أو عمال البناء ، فإن

---

(١) آلان داندس — المرجع السابق — ص ٢

الفولكلور سوف يكون فولكلور الصيادين أو الفلاحين أو عمال البناء . وإذا كانت الجماعة تتألف من النوبيين أو أهالى سيوة فإن الفولكلورى سيدرس فى هذه الحالة فولكلور النوبيين أو السيويين ، ويمكن أن يشكل طلاب الجامعة — فى هــــذه الحالة — جماعة لها فولكلورها الخاص بها الذى يعبر عن الحياة الجامعية وعاداتها وتقاليدها ونظرة الطلاب إليها .

على الرغم من موافقتنا « ألان دندس » فيما ذهب إليه ، إلا أننا ينبغى أن نشير هنا إلى أن تميز الجماعات المختلفة ، سواء سميناها شعبا أو جماعة شعبية ، لا يعنى أن هذه الجماعات تستقل تماما بنفسها عن غيرها من الجماعات التى تكون المجتمع الكبير ، بل أنها تشترك مع بعضها البعض فى عناصر كثيرة أثمرها التفاعل المستمر ، والتأثير والتأثر المتبادل بينها جميعا بحيث يبدو ذلك كله منصهرا فى ثقافة شعبية واحدة متجانسة .

والآن ما هو التعريف الذى نقترحه لتمييز الفولكلور ، بعد أن ناقشنا جوانبه المختلفة ؟ !

أننى اقترح هــــذا التعريف ولست ازعم انه جامع مانع ، ولكنه من وجهة نظرى يمكن ان يكون مقبولا للنقاش ، وهذا فى حد ذاته كاف بالنسبة لى .

أن الفولكلور هو « الفنون والمعتقدات وانماط السلوك الجمعية التى يعبر بها الشعب عن نفسه ، سواء استخدم الكلمة او الحركة اوالإشارة اوالإيقاع او الخط او اللون او تشكيل المادة او آلة بسيطة » .

وانى اعتقد ان هذا التعريف يمكن ان يضم كل الأشكال التى ذكرها الفولكلوريون باعتبارها مواد فولكلورية ينبغى دراستها . ولعل قائمة المواد الفولكلورية المفصلة إلى حد كبير ، والتى ذكرها « ألان دندس » يمكن أن توضح قيمة هـذا التعريف . « أن الفولكلور يتضمن الأساطير والحكايات الشعبية بأنواعها المتعددة ، والنكات والأمثال والألغاز والترانيم والرقى والتعاويذ واللعنات وأساليب التحية فى الاستقبال ، والتوديع ، والصيغ الساخرة ، والتلاعب بالألفاظ ، وأساليب القسم . كما يتضمن أيضا العادات الشعبية ، والرقص الشعبى ، والدراما الشعبية ، وفن التمثيل الايمائى ، والفنون الشعبية والطب الشعبى والمعتقدات الشعبية ، والموسيقى الشعبية وآلاتها ، والأغانى الشعبية بأنواعها والتعبيرات الشعبية المأثورة ، والتشبيهات الشعبية « طويل زى النخلة » والاستعارات والكنايات الشعبية « عاش حياته بالطول وبالعرض » وأسماء الأماكن والكنى والألقاب ، والشعر الشعبى ، والكتابات التى تكتب على شواهد القبور . . . . إلخ .

وتتضمن القائمة أيضا الألعاب والايماءات والرموز والدعابات ، وأصل الكلمات الشعبية ، وطرق إعداد الطعام ، وأشكال التطريز ، وأشغال الإبرة ، وأنماط البيوت والعمارات الشعبية ونداءات الباعة ، وهناك أشكال فرعية أخرى مثل : حيل تنشيط الذاكرة كاسم ROYGB لكى تتذكر ألوان الطيف وهى الأحمر والبرتقالى والأصفر والأخضر والأزرق .. إلخ و SWAK وتعنى « ختم بقبلة Stamq witha kiss ، والتعليقات التقليدية التى تقال عقب العطس أو التجشوء ... الخ ، كما أن هناك أيضا أشكالا رئيسية

كالاحتفالات الشعبية بالمناسبات المختلفة كالأعياد ومناسبات الميلاد والختان والزواج .. وغير ذلك .

وهذه القائمة تقدم نماذج — وليس كل — الأشكال الفولكلورية التى تعد قاسما مشتركا فى تعريفات الفولكلور عامة ، ولكنها كافية إلى حد كبير لتغطية الجوانب البارزة فى الفولكلور ، أوعلى الأقل تغطية نماذج لهذه الجوانب يمكن أن يقيس عليها الدارس بعد ذلك .

الباب الثاني

مشكلات الفولكلور

الفصل الأول

تحديد الميدان

تحديد الميدان

شغل الفولكلوريون والأنثروبولوجيون أنفسهم ، وما زالوا مشغولين إلى الآن بمحاولة إيجاد تحديد واضح للمادة الفولكلورية ، ومحاولة وضع خط فاصل بين المواد التى تعتمد على الكلمة المنطوقة والمواد التى تعتمد على الحركة والإيقاع وغيرها . وبينما يميل الفولكلوريون — كما لاحظنا من قبل — إلى إعتبار الفولكلور مصطلحا شاملا جامعا لكل المواد الفنية والمعتقدات الشعبية ، يميل الفولكلوريون إلى أن يقصروا مفهوم الفولكلور على المواد التى تعتمد على الكلمة ؛ وعلى ذلك فقد ظهرت عدة مصطلحات لتمييز هذه المواد لعل أقدمها جميعا « الأدب الشعبى » ثم ظهرت مصطلحات « الأدب الشفاهى » ، و « الفن القولى » و «الأدب غير المدون» و « الأدب الشائع » ويعد الفولكلوريون الأدب الشعبى جزءاً من الفولكلور بمعناه المتسع ، ولكن الأنثروبولوجيين يضمون المصطلحات السابقة كبديل للفولكلور ، ويعتبرون أن مهمة الفولكلورى هى دراسة الأدب الشفاهى الخاص بالجماعات الشعبية ، دون بقية المواد التى تبدعها تلك الجماعات .

والحقيقة أن اصطلاح « الأدب الشفاهى » فى الثقافة الغربية ، قد يبدو متناقضا ، ذلك لأن الأدب ، سواء كان شعرا أم نثرا ، يرتبط فى الأذهان بالكتابة عادة . ولكن الحقيقة كما أثبتها الأنثروبولوجيون أنه يوجد فعلا بين الشعوب البدائية غير المتعلمة أشكال عديدة للفنون الشفاهية كالأساطير والحكايات والأغانى والأمثال وغيرها من الأشكال التى يمكن أن نجد مقابلا لها فى الآداب المدونة للمجتمعات المتحضرة .

لقد عرف العالم الحكايات الشعبية والاغانى الشعبية وما إلى ذلك قبل اختراع الكتابة بزمن بعيد ، وقد نتج عن تحيز بعض الدارسين فى المجتمعات الاوروبية لمجتمعاتهم باعتبارها أسمى المجتمعات وأكثرها رقيا فى العالم أن نظروا إلى الأدب الشعبى على أنه أدب الشعوب المنحطة ، كما أن بعض الانثروبولوجيين قد قسموا شعوب العالم بناء على ملمح ثقافى واحد هو معرفة الكتابة ، ومن ثم أطلقوا على الشعوب التى ليس لديها تراث مدون مصطلح الشعوب البدائية أو غير المتعلمة .

والأدب الشعبى — فى الحقيقة — جزء من اصطلاح الفولكلور الاكثر شمولا ، وهو يتضمن كل الاشكال المنطوقة وغير المنطوقة أيضا .

ويقصد بمصطلح الأدب الشعبى عادة ، الفولكلور الذى يعتمد على الكلمة فحسب ، وعلى ذلك ، فهو لا يتضمن الالعاب الجماعية ، أو الرقصات الشعبية ولكنه ينسحب على كثير من الاشكال التى تستخدم الكلمة المنطوقة ، كالاقوال المأثورة ، واللعنات ، والتوريات الشعبية ، جنبا إلى جنب مع الأشكال التقليدية الاخرى كالحكايات والامثال والالغاز ... إلخ .

إن الدارسين لابد أن يضعوا فى اعتبارهم الاختلافات الهامة بين الأدب الشعبى والأدب المدون ، قبل أن يفكروا فى طرق الدراسة لعدة أسباب ، لعل أهمها موضوع التأليف الذى يعد من المشكلات الرئيسية فى الدراسة :

إن الادب الخاص أو المفهوم الخاص للأدب ، له مؤلف معروف عادة ، أما فى الادب الشعبى فإنه نادرا ما يعرف المؤلف ، وربما لا يمكن معرفته على الإطلاق ، وعلى هذا الاساس يمكن القول بأن الادب الخاص على أى مستوى

من المستويات ، إنما هو خلق فردى ، كما أننا نعرف الفرد الذى قام بعملية الخلق . يضاف إلى ذلك أن هذا الادب ينتقل إلى القارىء عن طريق الكتابة على الشكل الذى خلق به مؤلفه ، ومن النادر أن يحدث أى تغيير أو تحريف فى النص الادبى ، وينسب أى خطأ يحدث فى النص إلى الاخطاء المطبعية عادة ، لا إلى تدخل خارجى من الناشر أو المصحح أو أى فرد آخر .

وعلى العكس من ذلك تماما فإن الأدب الشعبى خلق جماعى أكثر منه خلقا فرديا ، وذلك على الرغم من أن الواقع يؤكد أن فردا معينا هو الذى قام بالتأليف ، وفقا لقواعد التأليف المقررة ، وتقاليده الثقافية المعروفة فى المجتمع الشعبى ، فإذا تبنى المجتمع الشعبى هذا الخلق الفردى ، سواء فى حياة صاحبه أو بعد موته ، فالذى لاشك فيه أن آخرين ممن يحفظونه ، وينقلونه عن طريق الرواية الشفاهية ، لن ينقلوه كما حفظوه أو كما ألفه المؤلف الاصلى تماما ، بل إن واقع العمل الميدانى فى جمع المأثورات الشعبية ينبئنا أن الرواة تختلف قدراتهم على الرواية وطاقاتهم على الحفظ والتذكر ، ومن ثم فإن النص يتعرض باستمرار للتغير أثناء انتقاله فى المجتمع . ولكن حجم هذا التغيير وأهميته تختلف باختلاف العناصر التى يصيبها التغيير ، فالتغيير فى مكان الأحداث وزمانها أو فى الشخصيات يعد تغييرا بسيطا ، غير ذى أهمية كبيرة ولكن التغيير فى حبكة الاحداث وتسلسلها أو فى وضع نهاية مختلفة يعد أمرا هاما جديرا بالانتباه ، وهو ما يحدث عادة أثناء انتقال الحكاية — مثلا — من راو إلى آخر ، وانتشارها فى المجتمع الواحد ، أو من مجتمع إلى مجتمع مختلف ، إذ تؤثر بيئة الراوى وإطاره الثقافى وجنسه ...... إلخ فى صياغته للحكاية التى يرويها . ولعل التجربة التى أجريتها مع طلابى فى قسم

اللغة العربية أثناء مناقشة هذه الجزئية ، تصلح أن تكون شاهدا واقعيا على هذا الأمر ، إذ أن النتائج التى أسفرت عنها التجربة فى غاية الأهمية من وجهة نظرى ، فقد حدث أن حكيت احدى الحكايات الشعبية المصرية لهؤلاء الطلاب ، وهم خليط من عديد من الدول العربية والأفريقية بالإضافة إلى الطلاب المصريين وطلبت منهم أن يأتونى بها — فى الأسبوع التالى — مكتوبة باللغة نفسها التى حكيتها بها .

واستجاب الطلاب جميعا لما كلفتهم به ، وبدأت فى قراءة ما كتبوه وتحليله ولفت نظرى أن طالبا أفريقيا اختلف عن بقية الطلاب فى احدى الجزئيات ، وهى خاصة بتنكر بطل الحكاية « كدرويش » فقد ذكر الطالب أن البطل تنكر فى « زى الرعاة » ولما أوضحت للطلاب أنى لم أقل أن البطل قد تنكر فى زى الرعاة وإنما تحكى الحكاية « أنه عمل نفسه درويش » قال الطالب أنه لا يعرف ماذا تعنى كلمة « درويش » ولا يوجد فى مجتمه هؤلاء « الدراويش » ولكن الذى يعرفه من واقع ثقافته أن بطل الحكاية إذا أراد أن يتنكر فانه يتخفى فى « زى الرعاة » .

وهكذا يبدو واضحا أن هناك عوامل عديدة تشترك فى التأثير على النص المروى أثناء انتقاله بين المجتمعات والأفراد ، وقد يكون للظروف الشخصية للراوى تأثيرها الكبير أيضا على نوع الحكايات التى يرويها ، وطريقة عرضها وتركيزه على بعض المواقف والأحداث دون غيرها .

ويواجه الباحث فى تحليله الأدب الشعبى مشاكل لا حصر لها ، ذلك أن تحليله أيا كانت درجة دقته وعلميته ، لا يمكن أن يكتمل مطلقا ، بسبب طبيعة المادة التى يتعامل معها . فالأدب الشعبى يعيش معتمدا على الرواية الشفاهية،

فى مواجهة الأدب الخاص المدون ، وطالما استمر على هذا الحال فإنه لابد من إعادة التسجيل والتحليل وهكذا ، إذ تمدنا الطريقة التى تبدو بها أشكال الأدب الشعبى ، وخاصة الحكاية الأغنية ، فى كل مرة تروى فيها ، بالمعالم أو المفاتيح التى توضح لنا اتجاهات الثقافة العامة ، كما أنها إذا لم يصبها تغيير جوهرى ، فإن هـذا يمكن أن يوقفنا على بعض الحقائق الهامة عن التراث ومقاومة التجدد فى الثقافة التى ينتمى إليها هذا التراث .

والذى لاشك فيه أن الموقف هنا يختلف تماما عن موقف الأدب الخاص أو المدون ، إذ ربما يتم تحليل رواية لنجيب محفوظ أو مسرحية لتوفيق الحكيم آلاف المرات ، ولكن يظل النص الذى يخضع للتحليل فى كل مرة ثابتا ، لا يصيبه أدنى تغيير ، وهكذا تختلف طبيعة كل من الأدبين تماما ، فنصوص الأدب الخاص ذات طبيعة ثابتة ، أما نصوص الأدب الشعبى فانها لا تجمد أو تثبت وإنما هى فى حالة تغير دائمة ومن ثم فإن رواية واحدة للنص الشعبى لا يمكن لنا أن نعدها سوى مجرد حلقة من حلقات سلسلة طويلة لا تتشابه حلقاتها تشابها تاما أو كاملا .

وعلى هـذا الأساس فإننا عندما نتحدث عن « رواية النص الشعبى » إنما نضع فى اعتبارنا الطبيعة الخاصة للأدب الشعبى ، إذ أن الحقيقة أننا نحصل فى العادة على « رواية » واحدة ، فى حين يمكن أن نجد عدة أشخاص من ثقافة واحدة أو من أسرة واحدة ، يحكون — أو يروون — حكاية معروفة لهم بأكثر من طريقة ، وبصورة مختلفة تماما ، وقد يحدث أن يغير الراوى نفسه فى طريقة الرواية أو ترتيب أحداث الحكاية ، عندما يكرر أداء الحكاية نفسها ومن ثم فقـد تزايد اهتمام الفولكلوريين فى السنين الأخيرة بدراسة

« الأداء » وخاصة طريقة رواية الحكاية وغناء الأغنية ، بعد أن ظل كثير من الجامعيين — رغم تنبههم لأهمية الرواة وطريقة أدائهم — يقدمون المواد التى جمعوها غفلا من المصادر الإنسانية التى استقوا منها أغانيهم وحكاياتهم ، ولهذا فإن على الفولكلورى — أن يجمع أكثر من رواية لأى نص يجمعه وأن يتنبه إلى أسلوب « الأداء » الذى يكشف عن موقف الراوى تجاه مادته ، وعلاقته بها وبالجمهور بالإضافة إلى موقف الجمهور نفسه من المادة والراوى أو المغنى .

إن دارسى الأدب الشعبى المتمرسين يدركون تماما أهمية جمع النصوص المختلفة وتحليلها ، ولكن بعض الدارسين لا يدركون هذه الحقيقة وخاصة الذين تأثروا بدراسة الأدب الخاص أو المدون ، إذ أنهم يكتفون فى العادة بتسجيل رواية واحدة للنص الشعبى ، ويحدث فى بعض الأحيان أن يبدأ أحد الرواة فى رواية نص حصل عليه الدارس أو جمعه من راو آخر وعندئذ قد يخطىء الدارس التوفيق عندما يرفض تسجيل هذا النص أو غيره مما سجله من قبل ، ذلك أن ثراء الدراسة وما يمكن أن تسفر عنه من نتائج إنما يعتمد بالدرجة الأولى على المجموعات الكبيرة من النصوص المتنوعة والمتشابهة ، كما أنه من الخطأ أن نعد احدى روايات النص الشعبى هى الرواية الصحيحة دون غيرها ، ومن ثم نعتمد عليها كأساس للتحليل وكأنها نسخة موثوق بها أو نموذج لنمط لا يتغير من الأدب الخاص . وخلاصة القول أن نصوص الأدب الشعبى بأنواعه المختلفة حية مرنة ، تتقبل الإضافة والحذف والتعديل دائما ، بينما تعيش الأنواع الأدبية الخاصة على حالتها التى أبدعها بها مؤلفوها دونما أدنى تعديل ، وإلا فقدت صلتها بمؤلفيها وأصبحت شيئا آخر .

ويؤثر جمهور كل من الأدبين بشكل أو بآخر ، فى طبيعة كل منهما ، ففى الوقت الذى يمكن للكاتب أو للشاعر أن يعيش بعيداً عن الناس ، منعزلا فى مكان خاص لا يشاركه فيه أحد أثناء إبداعه لا يمكن لراوى الحكايات الشعبية أو مغنى المواويل أن ينعزلوا عن مستمعيهم بأى حال من الأحوال ، فلابد من أن يكونوا على صلة مباشرة وثيقة بهم ، ولابد لهم من أن يضعوا جمهورهم فى حسبانهم ، وبينما لا يحتاج الشاعر أو الكاتب إلى مواجهة المستمعين أو القراء ، لابد للراوى أو المغنى أن يواجه مستمعيه . ويمكن لنا أن نستخدم هذه الصورة المجازية الحديثة لتوضيح هذه العلاقة بشكل أكبر .. أن الكاتب أو الشاعر يشبهان جهاز الارسال ، وفى هذه الحالة يصبح جمهور القراء جهاز الاستقبال ، ولاشك أنه توجد صلة مباشرة بين المرسل والمستقبل ، وخاصة أنه لا يوجد ما يمكن أن نسميه رد فعل مؤثر مباشر من جانب الجمهور ، فإن الارسال — أى القصيدة أو الرواية — هنا يعد مكتملا ومنتهيا قبل أن يصل إلى المستقبل وهو الجمهور أو القراء ، وهو ما نجد عكسه تماما الأدب الشعبى الذى تظهر ردود فعله مباشرة أثناء عملية الارسال أى أثناء الأداء . ومن هنا فإن الصورة النهائية التى يبدو بها هى حصيلة التفاعل المستمر بين المرسل (الراوى أو المغنى) وبين المستقبل (جمهور المستمعين) وتأثير المستقبلين على المرسلين مما يمكن أن نجد له صورا عديدة فى المجتمعات الشعبية ، فقد تتخذ هذه التأثيرات صورة استحسان أو استهجان لما يحكى أو يغنى ، أو تأخذ شكل تعليقات للتشجيع أو تغيير مسار الحكاية أو شكل إرشادات تنبع من واقع الظروف التى تستمع فيها الجماعة الشعبية إلى ما يروى . وتؤثر طبيعة الجماعة من حيث الجنس أو السن، أو الثقافة فى تنوع أساليب رواية النص ومضمونه . وإذا أخذنا النكته كمثال،

فمما لا شك فيه أن روايتها تتنوع فى مضمونها وطريقة أدائها تبعا لنوع من يستمعون إليها ، هل هم من الرجال ؟ أو من النساء ؟ أو من الاثنين معا ؟ كما تعتمد أيضا على جنس الراوى نفسه ، وهل هو ذكر أم أنثى ؟ وكذلك على علاقة الراوى بمستمعيه أيضا . فربما يستطيع أن يحكى نكتة لجمع من الرجال ، وكذلك تستطيع امرأة أن تحكى النكته نفسها لمجموعة من النساء ، ولكن لا يمكن أن يحكى الراوى النكته لمجموعة مختلطة من الجنسين أو لمجموعة مخالفة لجنسه . فإذا انتقلنا إلى الأدب الخاص فلا يمكن لأحد أن يزعم أن هذه الاعتبارات الخاصة بالراوى والجمهور لها هذه الأهمية التى نراها عند دراستنا للأدب الشعبى .

وعلى الرغم من أهمية وضع الجماعة الشعبية فى الاعتبار عند النصوص الشعبية وتحليلها إلا أن كثيرا من الجامعيين والدارسين لم يتنبهوا إلى هذه الحقيقة الهامة أثناء عملهم ، وقد وقعت أنا نفسى فى هذا الخطأ فى بداية دراستى ، وإن كنت قد تنبهت فى بعض الأحيان إلى دور الجمهور ، ولكن ذلك كان يحدث بشكل عفوى ، دون أن يشكل منهجا مطردا فى العمل ، يعتمد على الرصد الواعى لهذه العلاقة ومدى تأثيرها على النص والراوى والجمهور فى آن واحد ، وهو ما حاولت أن أتنبه إليه بعد ذلك .

إن الراوى — على أية حال — نظرا لطبيعة الدور الذى يقوم به ، يمكن أن نعده مؤلفا ومؤديا فى الوقت نفسه .. ولكن الحدود الفاصلة بين كونه مؤلفا وبين كونه مؤديا لا يمكن أن تكون واضحة على الاطلاق .. إنه يقوم بالدورين معاً على إختلاف فى درجة إبداعه فى كل من الدورين ، إذ يكاد يكون من المسلم به أن إبداعه الحقيقى إنما يتركز فى كونه مؤديا أكثر

منه مؤلفا أو مبدعا . ولعل هـــذا الجانب هو الذى يحتاج منه إلى مهارة أكبر يستغل فيها إمكانياته الصوتية وقدرته على الإلقاء وتشكيل ملامحه ، وإستخدام الحركات والاشارات كوسائل معينة ومصاحبة للرواية ، إذ يتوقع الجمهور منه أن يتحدث بالطريقة المتعارف عليها بالنسبة للشخصية التى يحكى عنها ، وأن يطوع لغته لتستطيع التعبير عن المواقف المختلفة ، والشخصيات التى تحفل بها حكايته سواء كانت إنسانية أو غير إنسانية . ولا يختلف الأمر فى الحكاية عنه فى الأنواع الشعبية الأخرى ، كالأغنية الشعبية أو المواويل سواء كانت قصصية أو غير قصصية ، فالذى لا شك فيه أن عنصر الأداء له أهميته الكبيرة فى إحداث التأثير المرجو فى نفوس المستمعين ، ذلك لأن الغالبية العظمى من جمهور المستمعين فى المجتمعات الشعبية الذين يستمعون إلى النص المروى أو المغنى ، يعرفون مسبقا فى الأغلب الأعم ، هذا النص ، فقد روى — أو غنى — أمامهم مرات عديدة من قبل ، إلا أن جزءاً كبيرا من متعتهم يصبح هو إعادة اكتشاف هذا المألوف الذى يعرفونه من قبل ، وكلما كان الراوى قادرا على أن يقدم لهم ماألفوه بأسلوب جديد متميز ومؤثر كلما كان إحترامهم له وانفعالهم بما يرويه — رغم معرفتهم بمضمونه — أكبر وأكثر وضوحا .

وهكذا نستطيع القول إن الأدب الخاص عمل يؤلف فى عزلة عن جمهور المتذوقين ، بعيدا عنهم ، وان كان ذلك لا يعنى أن الكاتب يتنكر للقراء تماما ، أو أنهم غير ما ثلين فى ذهنه ، ولكنه ما نعنيه هو أن جمهور القراء لا يتدخل فى صياغة الصورة النهائية التى يبدو بها العمل الأدبى ، وأن صلته بهذا العمل صلة غير مباشرة ، وأنه يندر أن يقرأ الإنسان العادى العمل الأدبى

أكثر من مرة طوال حياته ، فى حين أنه فى الأدب الشعبى يؤلف النص ويعاد تأليفه مرات عديدة فى حضور الجمهور الذى يستمع به فى كل مرة ، رغم أنه قد يكون على معرفة دقيقة به ولكنه يظل شغوفا بالاستماع إليه طوال حياته ، كلما أتيحت له فرصة سماعه خاصة إذا ارتبط براو مجيد مبدع .

وهناك فرق كبير أيضا بين الأدب الخاص الذى يعتمد على التدوين أساسا وبين الأدب الشعبى من ناحية الامكانيات التى تتيحها الوسيلة التى يعتمد كل منهما عليها فى الانتقال بين الناس ، فالكلمة المكتوبة لا تستطيع أن تفى مهما حاول الإنسان أن يجعلها قريبة من الكلمة المنطوقة ، بخصائص الصوت البشرى ، والاختلاف بين الناس فى طريقة النطق وسلامته وما إلى ذلك . كما أن هناك أيضا طبيعة اللغة المنطوقة ، واللغة المدونة ، إذ يشيع فى اللغة المنطوقة استخدام التشبيهات الشعبية والكليشهات العامية (القوالب) كثيرا أثناء الحديث مثل أن يوصف إنسان بأنه « زى النخلة » أى أنه « طويل » أو « زى الحمار » أى أنه « غبى » أو « زى القشطة » بمعنى أنها فتاة جميلة « كما يشيع استخدام الكنايات الشعبية مثل « حط ديله فى أسنانه » كناية عن إسراعه فى الجرى ، أو « ما كدبش خبر » أى أنه بمجرد سماعه بالأمر ، لم يناقشه ، وإنما أسرع بتلبيته ، وبالطبع فإن كلا من هذه الكنايات يتحدد معناها وفقا للسياق الذى توضع فيه .

فهذه التعبيرات مقبولة فى الحديث المروى أو الكلام المنطوق ، ولكن من الصعب أن تكون مقبولة فى هـذا الكلام المكتوب ، ذلك أنه من الصعب أن نجد مجتمعا يكتب كما يتكلم بالفعل . وتبدو هذه المشكلة أكثر وضوحا عندما يرتبط الأمر بخصائص الكلام المنطوق أو أسلوب الحكى ،

فمن المألوف أثناء كلامنا أن نقول مثلا «واخد بالك» أو «وبعدين ياسيدى حصل كذا وكذا» أو «فتك فى الكلام» أو «شوف ياسيدى وماسيدك إلا أنا» ... إلخ وهى عبارات أو كلمات تبدو مألوفة ، ولا تستثير انتباها كبيرا ، ذلك أن الأذن قدتعودت عليها ، ولكنها تبدو نابية غير مألوفة وغير طبيعية بالنسبة للعين أثناء القراءة . ولعل هذه الحقيقة هى التى دفعت الكثيرين من أصحاب مجموعات الحكايات الشعبية أن يتدخلوا فى نسيج الحكايات عندما بعثوا بها إلى المطابع لكى تتناسق مع قوانين الأدب الخاص أو المدون، ومن ثم حذفوا منها كل ما له صلة بطبيعة الكلام المنطوق المحكى ، ومن هنا فإن الحكايات المطبوعة وفقا لهـــذه القواعد تفقد صلتها إلى حد كبير بالأصل الشعبى . ولكن لابد لنا من أن نشير أيضا إلى أن قصور الطريقة الهجائية التى نستخدمها قد أدى الى أن معظم الأساليب الشفاهية تفقد خصوبتها وخصوصيتها وتأثيرها عندما تتحول الى كلام مكتوب ، لأنها تفقد الحياة بتنوعها وجدتها عندما تفقد صلتها بالإنسان . هذا بالاضافة الى أن الاشارات والايماءات التى تصاحب الكلام ، والتى لا تقل عن الكلام أهمية ، لا تذكر ، وليس هناك من وسيلة لتدوينها بالشكل الذى يعطى التأثير نفسه الذى كان لها فى ارتباطها بالكلام ، ولعل أوضح الأمثلة التى يمكن أن نسوقها هنا لتوضيح هذه الجزئية هو الفرق بين قراءة نكتة من كتاب ، وبين أن نسمعها من راو خفيف الظل ، بارع فى الأداء .

والأدب الشعبى أدب عالمى ، وهو اذ يطلق على أدب الشعوب غير المتعلمة، فإن هذا لا يعنى مطلقا أن الشعوب المتعلمة لا تعرف الأدب الشعبى ، أو أن الأدب الخاص هو أدب هذه الشعوب فحسب ، إذ يتعايش كل من الأدب

الشعبي والأدب الخاص معا بين الشعوب المختلفة ، وقد يؤثر كل منهما فى الآخر ، فربما أمد عنصر من الأدب الشعبي كاتبا أو شاعرا أو رساما بعمل أدبى أو فني عظيم ، وربما يحدث العكس إذ يتحول عمل أدبى من الدائرة الخاصة إلى الدائرة العامة الأكثر اتساعا ، فيتبناه الشعب ويصبح جزءا من تراثه الشعبي المتداول . والأمثلة على ذلك أكثر من أن تحصى ، فالأساطير كانت ولا تزال زادا لا ينفذ للكثير من الأعمال القصصية والمسرحية والشعرية ، كما أن الرموز الشعبية قد دخلت فى نسيج كثير من الأشكال الأدبية والفنية . والملاحظ أن الأدب الشعبى واسع الانتشار فى المجتمعات الحديثة أكثر من الأدب الخاص ، كما أن له من التأثير فى ثقافتنا الحديثة أضعاف ما للأدب الآخر ، فنحن نجد فى ثقافتنا ، وفى غيرها من الثقافات أن الأشخاص الذين يروون الحكايات والنكات ويستمعون إليها أكثر بكثير جدا من هؤلاء الذين يكتبون القصص أو الأشعار ويقرأونها ، كما أن عدد الذين يعرفون الأغانى الشعبية ويشتركون فى غنائها يفوق عددهم عدد الذين يعرفون الأوبرا أو يذهبون لمشاهدتها أو يغنونها .

إن الأدب الشعبى هو أدب كل إنسان ، وينتمى إلى كل الناس ، أما الأدب الخاص فهو أدب الخاصة من المثقفين . وعلى الرغم من حقيقة إنتشار الأدب الشعبى بين الناس ، وأنه يتصف بالعالمية أكثر من الأدب الخاص فى الثقافات التى تضم كلا النوعين من الأدب ، إلا أن المرء يأسى عندما يجد آلاف الدارسين الذين يهتمون بدراسة الأدب الخاص ، وأن قلة قليلة جدا من الدارسين هى التى تهتم بالأدب الشعبى .. !!

وتتضمن دراسة الأدب الشعبي عمليات الجمع والتصنيف والتحليل ، ويحتل

جمع المـــادة الشعبية مكان الصدارة بالنسبة للدارس منذ بدأ ياكوب جريم يجمع حكاياته الشهيرة فى بداية القرن التاسع عشر ، وكان هذا أحد الحوافز الرئيسية للدارسين الأوربيين على جمع أدبهم الشعبى ، بالإضافة إلى تأثير الاتجاه الرومانسى الذى مجد الإنسان العادى ورفع من شأنه، وأثار الانتباه إلى ما أطلقوا عليه « المتوحش النبيل » مما أدى إلى زيادة الاهتمام بأشكال التعبير الفنية للفلاحين . ويمكننا فى الحقيقة أن نذهب إلى أن الدافع الأساسى لجمع الأدب الشعبى آنذاك كان — إلى حد ما — الرغبة فى العودة إلى الماضى ، ولكن هـذا الدافع قد أخذ يتلاشى تماما ، وأصبحت الفكرة القائلة بأن الأدب الشعبى إن هو إلا نتاج الماضى ومحصلته غير ذات قيمة ، على الرغم من أن هـذا الاتجاه كان سائدا حتى العقود الأولى من القرن العشرين ، ولكن الدارسين الآن ، وخاصة الأنثروبولوجيين منهم ، ينظرون إلى الفولكلور عامة على أنه انعكاس للثقافة الحالية أكثر منه انعكاسا للماضى ، ومن ثم يجمعون الفولكلور بهدف إيضاح جزئيات الثقافة الحالية ، ومسارها العام أكثر من مجرد محاولة إعادة بناء الماضى التاريخى .

وقد أدت فكرة انتماء الأدب الشعبى إلى الماضى إلى أن ينظر الى أشكال التعبير الشعبية على أنها لبنات بناء الماضى ، على اعتبار أن هـذه الأشكال الأدبية بقايا تراث عظيم ، وثقافة جليلة تأثراً بالنظرة الرومانسية الى الماضى ، ولكن لم يشغل واحد من الباحثين نفسه بتتبع أثر هذه الأشكال كعناصر فعالة فى الثقافات التى عاشت فى اطارها ، بل تحول الأمر الى مجرد جمع عديد من النصوص وتصنيفها فى مجموعات ضخمة فإذا ما أراد الباحث أن يعرف شيئا عن جنس الرواة أو عمرهم أو مهنهم ٠٠ الخ أو أن يعرف شيئا عن ظروف الجمع أو زمنه لم يجد شيئا من ذلك .

ومما لا شك فيه أننا محتاجون لأن نعرف بعض المعلومات عن النص والراوى والمجتمع حتى نتمكن من التحليل الدقيق للعناصر التى تشترك فى صياغة الأدب الشعبى . فالشكل الفنى الشعبى — على سبيل المثال — يستخدم وفقا لقواعد محددة ، وتؤثر هذه القواعد على إستخدام الفرد لهذا الشكل دون غيره ، فالمتحدث ، والمخاطب والعلاقة بينهما من العوامل الهامة فى قرار الفرد أن يستخدم مثلا شعبيا أو قولا مأثورا أو نكتة أو حكاية شعبية . فيمكن للفرد أن يحكى نكتة معينة لزميل له ، ولكنه قد لا يستطيع أن يحكى النكتة نفسها لزميل أكبر سنا منه ، أو لأحد أفراد أسرته . كما يؤثر وجود شخص ثالث أو أشخاص آخرين على سلوك الفرد وحريته فى التعبير عما يريد ، فربما لا يستطيع أحد الأفراد أن يحكى حكاية معينة أو أن يستخدم مثلا شعبيا معينا أثناء حديثه فى وجود سيدة أو شخصا غريبا لا يعرفه فى نفس الغرفة ، حتى على الرغم من علمه أن هذا الطرف الثالث لن يحتج أو يمتعض لسماعه ما يقال . ويحضرنى هنا مثال واقعى حدث لى أثناء عملى الميدانى فى تسجيل الأغانى الشعبية ، فقد كنت أسجل لمجموعة من الفتيات يغنين فى عرس إحدى قريباتهن ، وبدأت إحدى الفتيات الكبار تغنى أغنية مطلعها : « يا دماغى يامه » ... وكانت بقية الفتيات يرددن وراءها عبارة « إسم الله يابنتى » . وهكذا بدأت الفتاة تغنى والاخريات يرددن خلفها إلا أننى لاحظت أن بعض الفتيات بدأن فى السكوت ، وأخذن يهمسن لبعضهن البعض ، ويضحكن ، وإذا بالمغنية تكف عن الغناء وسط همس الاخريات وضحكهن ، ولمحاولات أن أستفسر عن سبب توقفهن عن الغناء ، لم تجب أى منهن ، وإنما ادعت المغنية أنها لا تتذكر بقية الأغنية ، إلى أن جاءت طفلة عمرها حوالى أربع سنوات وقالت لى أنها تحفظ الأغنية وتعرفها وتستطيع أن تغنيها ، وبدأت

فى الغناء فعلا ، وبدأت بقية الفتيات يرددن اللازمة معها . ولم تكن الطفلة تعرف بالتأكيد معنى ما تغنيه وإلا لسلكت نفسها سلوك رفيقاتها ، ذلك أن كلمات الأغنية بها بعض الاشارات الجنسية التى خجلت الفتيات الكبار من غنائها فى وجودى رغم أنهن يحفظنها جميعا .

تقول الأغنية :

× يادماغى يا أمه

— إسم الله يا بنتى

× يا دماغى يا أمه

— إسم الله يا بنتى

× السرير بأربع عجلات

والمرتبة طيات طيات

واللحاف تحته الحركات . . يا دماغى يا أمه

— إسم الله يا بنتى

وقد أخبرتنى الطفلة التى غنت الأغنية أنها سمعتها مع إخوتها فى عرس إحدى قريباتهن ، مع بعض « الغوازى » اللائى استأجرن للاحتفال بالعرس وجىء بهن من إحدى المدن القريبة .

وهكذا يصبح على الجامع أن يكون متنبها لهذه المواقف ، إذ ربما يؤثر جنس الجامع وسنه على الراوى فيمنعه من الحديث فى موضوع معين أوحكاية ذات طبيعة خاصة ، كما أن وجود طرف ثالث أو أطراف آخرين أثناء الجمع لا بد من أن يوضع فى الاعتبار فى ضوء الظروف التى شرحناها . وتدخل هذه

الملاحظات تحت ما أسماه « أوجو أريوا » و « ألان دندس » « اثنوجرافيا التحدث بالفولكلور »[1] .

ويمكننا أن نضرب أمثلة أخرى تجعل الأمر أكثر وضوحا — مثلا — عندنا أكثر من صيغة للتحية هى : أهلا وسهلا ، يا ألف أهلا ويا ألف سهلا : . . إلخ ، مرحبا ، شرفت وشرفتم ، ونورت ، وآنست ، وآنستم ، داحنا زارنا النبى . . . إلخ . وقد لا يعرف الغريب على الثقافة المصرية الاستخدام الصحيح لكل صيغة من هذه الصيغ ، إذا لم يتعلم كيف يستخدمها وأين ومتى ؟ ، وعلى الرغم من أننا نستعمل كل صيغة منها بشكل عفوى ، إلا أن الأمر تحكمه مجموعة من القواعد ، فمثلا صيغة « أهلا وسهلا » يمكن أن تستخدم فى مواقف الترحيب الرسمية أما « يا ألف أهلا . . . إلخ فإنها بالضرورة تناسب صديقا ، كما أن الصيغ الأخرى يمكن أن تستخدم مفردة فى المواقف الرسمية ، ويمكن أن يضاف إليها « حضرتك أو يا فندم » حينئذ أيضا ، ولكن عندما أقول لصديقى الدكتور جابر « شرفت يا جابر » لا أستطيع أن أستخدم نفس الصيغة مع الصديق الدكتور عبد المحسن ، وعندئذ سأقول « شرفت يا دكتور عبد المحسن » أما فى حالة أستاذتى الدكتورة سهيرة ، فإن الأمر يختلف تماما ، حيث لاأستطيع القول « شرفتى يا دكتورة سهير » وإنما ستكون الصيغة المناسبة حينئذ « سيادتك شرفتينا يا أفندم » أو « حضرتك شرفتينا ونورتينا » مثلا . وهكذا يصبح من الواضح أن اعتبار السن ، والوضع الاجتماعى ، والجنس وما إلى ذلك عوامل أساسية

---

(1) Alan Dundes and E. ojo Arewa : Proverbs and the Ethnography Speaking Folklore , American Anthropologist 66:70 - 85 , 1964 .

تدخل فى الاعتبار عند إستخدام صيغ التعبير المختلفة . وهناك مثل بسيط آخر عن أهمية سياق الكلام وطبيعة المتحدث والسامع ، ونوع الكلام ، فقد كنت أسمع أبى وأنا صغير ينادى أمى بأم أحمد أمام أسرتها وأسرته والأقرباء ، ولا يناديها باسمها مطلقا ، أما إذا كان يتحدث عنها مع غرباء فهى « الجماعة » فإذا أراد من الخادمة أن تخبرها بشىء فإنه يقول لها « قولى لستك كذا » وهى بالنسبة لى عندما يوجه الحديث إلى « أمك أو والدتك » أو « الست والدتك » هذا إذا كان غاضبا من شىء ، وتوصف هى بأنها « حرم على المرسى » . ومن ثم فإن الملاحظة من كل هذه الأمثلة أن العامل الحاسم فى إختلاف هذه الصيغ ليس علاقة المتحدث بالمخاطب أو الشخص الغائب المشار إليه فحسب ، بل إن تصوز علاقة المخاطب بالشخص المشار إليه يدخل أيضا فى الاعتبار ، ففى كل حالة يستخدم المتحدث المصطلح الذى يتوقع أن يستخدمه المخاطب فى الإشارة إلى المشار إليه وفى مخاطبته به مباشرة أيضا ، وهكذا يصبح المصطلح المستخدم هو ما يعتقد المتحدث أن الشخص الذى يحدثه سيستخدمه كاصطلاح للمخاطبة . وعلى هذا الأساس ينبغى على جامع الأدب الشعبى أن يكون واعيا بكل ما حوله من ملابسات قد تبدو لا علاقة لها بعمله ، ولكنها فى الحقيقة ذات تأثير بالغ الأهمية على فهمه للنصوص التى يجمعها ووضعها فى إطارها الصحيح من ثقافه المجتمع ، وأساليبه الفنية فى التعبير عن نفسه .

وتعد دراسة « ميلفيل جاكوبز[1] » من أهم الدراسات التى حاولت

(1) Melville Jacobs : The Content and Style of An Oral Literature , University of Chicago Press Chicago 1992 ; Tha People are Coming Soon , universitk of Mashington Press, Seattle 1690 .

أن تتغلب على هذه المشكلة ، وأن تضع الأدب الشعبى فى سياقه الإجتماعى ، وينظر « جاكوبز » إلى نص الحكاية كعمل أدبى ، ويرى أن وضع هذا العمل الأدبى فى اطاره القومى أو الأقليمى ربما جعله واضحا ومفهوما لأبناء الثقافات الأخرى ، وهو يعنى بذلك وصف كل النص والجمهور الذى يستجيب للنص مما يمدنا فى الحقيقة بنموذج ممتاز لأسلوب دراسة الأدب الشعبى من ناحية الشكل والمضمون . ولكن يظل هذا النوع من الدراسات ناقصا فى الحقيقة بدون الجانب النقدى لهذا الأدب ، ونعنى بالنقد هنا تفسير الأدب الشعبى ، فإذا كان هذا الأدب ينتقل عن طريق الرواية الشفاهية ، فمن المؤسف أنه لم يتم تسجيل أى نوع من التفسير الشفاهى لهذا الأدب من جانب أصحابه ، وتكاد كل مجموعات الأدب الشعبى أن تخلو من أى شرح أو تفسير أو تذييل للمادة المجموعة ، مما يفقدها عنصرا هاما من عناصر فهمها وتحليلها ومحاولاتهم لفهم مغزى بعض النصوص ومدلولاتها ، إلا أننا من النادر أن نجد إضافات الرواة أنفسهم أو تفسيراتهم للنصوص التى يروونها ، ويصبح من العسير على الدارسين الذين يعتمدون على هذه المجموعات أن يعرفوا هل قصد بحكاية ما أن تكون حكاية فكاهية أو ذات مغزى وعظى أم أن الجمهور هو الذى اعتبرها كذلك أم أن الراوى نفسه هو الذى حكاها قاصدا بها هذا المعنى أو ذاك ، طالما لا يوجد بين أيدينا أية إشارات عن إستجابة السامعين لما يسمعونه أو تعليقهم عليه .. ففى أى المواقف ضحك المستمعون؟ وعند أى الاحداث بدت عليهم علامات الغيظ أو الإحتقار أو الامتعاض، ومتى تهللت أساريرهم تعبيرا عن رضاهم عن انتصار أحد شخوص الحكاية على الشر أو نجاته من مأزق صعب . . . ولعل السؤال الذى يفرض نفسه فى هذه الحالة هو : هل نستطيع أن نعرف كل ذلك ، وغيره من مجرد قراءة

سطور الحكاية أو سماع الموال القصصي ؟ إننا نحتاج إلى أن نعرف بشكل محدد ودقيق أين حدث هـــذا الإنفعال ، ونوعه سواء كان إستحسانا أو استهجانا ، كما نحتاج أن نعرف من الذى انفعل ولماذا ، كما أننا يجب أن نضع فى اعتبارنا أيضا إختلاف البيئات الثقافية ، فما قد يطرب له إنسان المدينة ،قد لا يطرب الريفى فى القرية ، وما قد يضحك هذا الريفى من كل قلبه، قد يستثير إبتسامة باهتة فحسب عند إنسان المدينة أو قد يثير امتعاضه . وهكذا تبدو لنا صعوبة الحكم على النصوص الشعبية ودراستها بدون الوصف الكامل لمجتمع القص أو الغناء أثناء رواية الحكايات أو غناء الأغانى والمواويل . ويصدق الشىء نفسه على كل الأشكال الأخرى كالمثل ، واللغز ، أيضا ، فلا شك أنه بدون وصف الموقف الذى يضرب فيه المثل ، وسياقه وتأثير استخدامه ، يصبح المثل مبتورا عاريا عن مغزاه المرتبط بالوظيفة التى يؤديها آنذاك .

كما أن هناك مشكلة أخرى لابد للدارس من أن يتنبه إليها ، وهى أن معظم الأدب الشعبى وخاصة الحكايات الشعبية فى المجتمع المعاصر يتم تسجيله فى مواقف مفتعلة ، ونعنى بذلك أن التسجيل يتم فى كثير من الأحيان بين الراوى والجامع وحدهما ، مما يفقد عملية الجمع حيويتها التى تأتى من وجود جمهور المستمعين أو الطرف الثالث الذى لا يمكن الانتقاص من قيمته أو أهميته فى التأثير على مضمون ما يروى وتفاعله مع ما يسمعه ، ومن ثم تصبح البيئة المثالية للتسجيل هى تلك التى تتوافر فيها الأطراف الأساسية التى لا يكتمل مجتمع الرواية الشعبية أو الغناء الشعبى إلا بها ونعنى بذلك المؤدى والجمهور .

الفصل الثاني

الأداء والمؤدون

الأداء

يعرف دارسو الفولكلور أن الأنثروبولوجيين الاجتماعيين قد صنفوا العناصر المكونة لثقافة مجتمع متجانس إلى ثلاث فئات تعتمد على مدى إشتراك أعضاء المجتمع في العناصر التي تدخل في تكوين كل فئة من هذه الفئات الثلاث . ويبدأ هذا التصنيف من المشاركة المطلقة في كل ما هو عام ، ويتدرج إلى الخصوصيات والبدائل ثم إلى عدم المشاركة على الاطلاق ، ويمكن لنا أن نستبعد هذه العناصر الأخيرة فطالما أنها غير مشتركة بين أفراد المجتمع ، فليس ثمة ضرورة أن نعدها جزءا من الثقافة .

لقد فصل الدكتور « رالف لنتون »(1) هذه العناصر فجعل الفئة الأولى تشمل تلك الأفكار والعادات والاستجابات العاطفية التي يشترك فيها جميع الأعضاء البالغين العقلاء في المجتمع ، ونسمى هذه العناصر «العناصر العامة» وينبغي الإشارة هنا إلى أن المصطلح ينطبق على محتوى ثقافة معينة فحسب ، ذلك أن العنصر الذي نصنعه مع الصفات العامة في إحدى الثقافات ، قد يكون مفقودا في ثقافة أخرى تماما كعادة إستقبال المعزين في الوفاة في سرادقات تقام لهذا الغرض في مجتمعنا وهو مالا تفعله مجتمعات أخرى كثيرة .

أما الفئة الثانية فتحتوى على العناصر الثقافية التي يشترك فيها أعضاء

---

(1) رالف لنتون : دراسة الانسان (ترجمة عبد الملك الناشف) المكتبة العصرية — بيروت ١٩٦٤ ص ٣٦٠ : ٣٦٣ (وانظر بالتفصيل فصل « الاشتراك في الثقافة » ص ٣٥٩ : ٣٨٠)

جماعة معينة فى مجتمع ما ، ولكن بقية أعضاء المجتمع أوجماعاته لايشتركون معهم فيها . ويطلق على هذه العناصر « العناصر التخصصية » ويدخل فيها تلك النماذج الخاصة بجميع ألوان النشاط التى يعتمد بعضها على بعض إعتمادا متبادلا ، والتى اسندت إلى قطاعات مختلفة فى المجتمع فى نظام توزيع العمل، ويمكن أن نضرب مثلا لذلك بأن الرجل العادى لا يعرف عادة الوسائل الفنية التى يستخدمها الصائغ ، ولكنه ينظر إلى مهارته بالتقدير ويحتفظ فى ذهنه بصورة واضحة عن الخاتم الجيد الصنع أو القلادة الرقيقة الذوق .

وتضم الفئة الثالثة فى هذا التصنيف ذلك العدد الهائل من الخاصيات التى نجدها فى كل مجتمع ، والتى يشترك فيها أفراد معينون ، ولكنها لا تتصف بالشيوع بين جميع الأعضاء ، كما أنها لا تكون شائعة عند جميع أعضاء أى فئة من الفئات المعترف بها إجتماعيا ، ويطلق على هـــذه العناصر مصطلح « العناصر البديلة » ويمكن تصنيف آلاف العناصر المتنوعة تحت هذه الفئة، إذ أنها تضم الأفكار ، والعادات الخاصة التىقد تنفرد بها عائلة معينة دون غيرها ، كما تضم أشياء أخرى كاتجاهات المدارس الفنية المختلفة فى النحت والرسم وما إلى ذلك ، وهذه العناصر تتميز بأنها تمثل ردود فعل مختلفة للأوضاع نفسها ، أو بمعنى آخر ، أنها وسائل مختلفة لتحقيق الغايات نفسها ؛ فاستعمال الخيول والدراجات والسيارات والسفن والطائرات ... إلخ إنما يحدث تحقيقا لغاية واحدة هى الانتقال من مكان إلى مكان .

وقد أشار الدكتور رالف إلى العلاقة بين هـذا التصنيف وبين مفهوم الانتقال الثقافى ، وأوضح أن اشتراك الأفراد فى ثقافة مجتمعاتهم إشتراكا ناقصا ينعكس فى وجود خطوط متباينة فى جميع المجتمعات لنقل مختلف

عناصر الثقافة ، ولعل من أكثر مظاهر هذا التباين فى نقل الثقافات طرافة، هو أن فئات العمر المختلفة داخل مجتمع ما ، تقابل هى أيضا خطوطا فى عملية النقل الثقافى ، وهذا الجانب يهمله كثير من الباحثين فى حالات كثيرة ، ففى الوقت الذى يتعلم فيه الفرد أشياء كثيرة من أولئك الذين يكبرونه سنا ، نراه يتعلم أشياء كثيرة من أقرانه أيضا وتكون اتصالاته مع أبناء جيله عادة ، أكثر توثقا ، وأقل رسمية من اتصالاته بمن يكبرونه سنا ، وهو يقلد عادة أولئك الذين يكبرونه قليلا فى السن ، ويتفوقون عليه فى خبرتهم . وفى الثقافة المصرية عناصر كثيرة يكاد يتم نقلها كليا عن طريق فئات عمر معينة، فيندر مثلا أن يقوم الكبار بتعليم الأطفال لعبة « الاستغماية » أو غيرها من ألعاب الأطفال ، إذ أن هذه اللعبة تنتقل من طفل إلى آخر . وكذلك يندر مثلا أن يقوم أحد الكبار بتعليم شاب كيف يتودد إلى فتاة أو يطارحها الغرام ، فهذه تنتقل من الشاب الأكبر سنا إلى الأصغر سنا ، ولكنها لا تصل إلى الأطفال . وبطبيعة الحال يحمل الأفراد معرفتهم هذه معهم عندما ينتقلون إلى مرحلة سنية أكبر ، ويندر أن يفكروا فى استخدامها بعد ذلك ، بل لعله من المستبعد جدا أن يفكروا فى تعليم أبنائهم شيئا من هذا .

إن الدكتور رالف لنتون يصر — وهو محق فى ذلك — على أن ما هو عام مشترك فى مجتمع ما ، ربما يتراجع إلى أى من المستويات الأخرى فى مجتمع آخر ، ولعلنا نشعر كدارسين للفولكلور ، أنه على الرغم من تطابق هذه الأفكار مع بعض الظروف الموجودة فى المجتمعات الإنسانية ، إلا أن هذا الرأى لا يتطابق تماما مع هذا التصنيف الأنثروبولوجى الذى طبق إلى حد بعيد على الفولكلور، واهتم بشكل رئيسى بمضمونه أكثر من أى شىء

آخر ، وهو أمر على جانب كبير من الأهمية ، لأنه سيؤدى فى رأينا إلى تطوير أنظمة التصنيف الحالية ، وربما دفع إلى الاهتمام بطرق أداء الفولكلور، التى يمكن الفصل بين جزئيها الأساسيين وهما الأداء والتلقى .

إننا ندرك تماما الدلالات النوعية بنسبها المئوية المختلفة التى يمدنا بها هـذا التصنيف الذى يبدأ من المشاركة الكاملة مئة بالمئة ، ويتدرج حتى الصفر أى عـــدم المشاركة على الاطلاق ، ولـكننا إذا أردنا أن نستخدم الأسلوب نفسه فى دراسة الأدب الشعبى وخاصة فيما يرتبط بالأداء ، فإن علينا أن نعكس الميزان ، ذلك أن الأداء الفردى أو المنفرد تماما يتدرج من عدم المشاركة الكاملة مئة بالمئة ، إلى الأداء الذى تتحقق فيه المشاركة الـكاملة. وينبغى علينا وقد وصلنا إلى هذا الحد من التقعيد النظرى أن نطرح سؤالين نرى من الضرورى أن نجيب عليهما أولا : —

ما هو المقصود بمصطلح الأداء ؟ وما هى درجة تدرج هذا الأداء ؟

عندما نتحدث عن الأدب الشعبى ، فإننا نستخدم مصطلح « الأداء » بالمعنى نفسه الذى يستخدم فى الدراما والمسرح ، فأى شكل من أشكال الأدب الشعبى — مهما بدأ بدون معنى ، أو غير واضح ، يتطلب وجود مشاهد أومستمع أومجموعة من المشاهدين أو المستمعين ، وشخص أوأشخاص يقدمون هذا الشكل لهم . هـــذه الحقيقة البسيطة يمكن لنا أن نلاحظها فى استخدامنا للغة أيضا ، لأنها لـكى توجد لابد من وجود متحدث ومستمع ، ولـكننا نعنى بمصطلح « الأداء » فى الحقيقة وضعا معينا يتخذه الراوى أو المغنى أمام جمهور يختلف بدرجات متفاوتة عن وضعه أو دوره فى الحياة اليومية ، وفى علاقاته مع الآخرين ، فالمؤدى الذى يتخذ وضعا معينا يتكامل

مع هدفه الذى يريد تحقيقه ، معلم وموجه لغيره فى الوقت ذاته ، ولكى يمكنه أداء أو تقديم حكايته أو أغنيته بالمعنى الذى نقصده ، فإنه عليه بالضرورة أن يتهيأ لذلك أو يتخذ الوضع الملائم الذى يتناسب مع غرضه . وهذ الوضع أو التهيؤ له أهدافه الضمنية والظاهرية كالتعليم والنصح أوالتحذير والاقناع، وبناء عليه تتحدد درجة الأداء وكيفيته .

وسوف نستعرض معا بعض النماذج ، من أدبنا الشعبى ، لكى نوضح به ما نقوله مؤكدين أن الفولكلور ووظيفته تختلف ممارستهما من مجموعة إلى أخرى . فمثلا :

(أ) عندما يجلس مجموعة من الفلاحين فى الفيوم ، فى موسم حصد القمح، وهم فى انتظار أن يطيب لهم الهواء حتى يستطيعوا تذرية محصولهم ، وقد يشكو واحد منهم من أن الهواء غير موات ، وقد يتضجر من ذلك ، عندئذ يقول له فلاح آخر « وإن طاب ريحك درى ٠٠٠ ما فى الموانأة خيرة » وإن ما طاب ريحك خلى ٠٠ تبنا مغطى شعيرا » يمكن أن يكون الهدف من ذلك المثل التخفيف عن الفلاحين الآخرين والتقليل من توترهم ، إلى جانب قدر من التعليم الذى ربما يختلط بخلق نوع من الثقة وضيانة المعرفة ، ودرجة الأداء فى هذا المثل لا يحتاج إلى مهارة كبيرة كما أن حاجة القائل لأية قدرات قليلة للغاية .

(ب) وعندما اشتكت إحدى الفتيات من أن الأعمال التى تكلفها بها الأسرة ترهقها أشد الارهاق ، رد عليها أحد أفراد الأسرة قائلا « اللى تأكل بحنكها تسد بقرونها » . ويمكننا أن نفهم ، دون أن يخبرنا أحد بذلك ، أن قائل هذا المثل ، لابد أن يكون أحد أفراد الأسرة الكبار ، وأن المثل

لا يؤدى دورا فى النصح ، بل لعله يوحى بعدم أحقيتها فى الشكوى، وزجرها أما إذا افترضنا أن القائل فرد صغير أو من نفس عمر الفتاة ، فإن المثل حينئذ ينبىء عن رغبة شريرة فى التهكم الشديد والاستهزاء من الفتاة نفسها ، على أية حال إن الهدف الأساسى من هذا المثل هنا هو التعليم ، وكما هو ملاحظ فإن القدر المطلوب من الأداء ضئيل وغير ملحوظ .

(جـ) تعرف كل المجتمعات الشعبية أغنيات لترقيص الأطفال وملاعبتهم، ووصف جمال الطفل والفخر به مثل هذه الأغنية التى تقال للفتيات .

ست البنات ياست

وإيدك فى الأنجر بتفت

وأبوك يتشرف ويقول

أما عندى حتة ست

أو هذه الأغنية التى تغنى للأطفال الذكور :

حبيبى جاى من بعيد

زى عربان الصعيد

فات على العدوه كدها

وكان يومها عليه عيد

فمن الواضح أن الهدف من هذه الأغانى — إلى جانب التعبير عما تتمناه الأم لابنها أو لبنتها — إنما هو أساساً التسلية ، حيث تتضح إيحاءات الموقف. وفى هذه الحالة ، نظرا لطبيعة هذا النوع من الغناء ، فإن قدرا من المهارة فى الأداء مطلوب ولكنه يظل قدرا محدودا .

(د) ويحدث أن يدور حوار بين أحد دارسي الفولكلور وبين أحد الأشخاص حول أحد الجوانب التي يهتم بها الدارس، وقد يفجر أحد الاسئلة موقفا أو حادثة أو شاهدا يريد هذا الشخص أن يؤيد به ما يقوله، وحينئذ قد يبدأ في سرد إحدى الحكايات.

لقد حدث بينما كنت أتحدث مع أحد أهالي الفيوم، أثناء دراستي للمنطقة حول عادات أهل الفيوم وتقاليدهم، ان استطردنا إلى الحديث حول أشياء كثيرة وبدأ الرجل ينعى على شباب هذا الجيل أنه لم يعد يحترم الجيل الأكبر سنا، وأخذ يتحسر على تلك الأيام الماضية عندما لم يكن الابن يستطيع أن يدخن سيجارة أمام أبيه أو أن يجلس واضعا إحدى رجليه فوق الأخرى فيحضرة الأب أو العم أو الخال أو أمام من هم أكبر منه سنا عامة ثم إذا به يقول فجأة «ها أقول لك بقى حكاية .. عشان تعرف وأنت صغير لسه الناس الكبار دول قيمتهم إيه ..» لم أعلق على كلامه، فقد كان أكثر ما يهمني أن أحصل منه على الحكاية، فشجعته على أن يحكي، ولم يكن في الحقيقة يحتاج إلى هذا التشجيع، فقد كان أكثر مني حرصا على أن يحكي لي الحكاية[1]

« كان في عصر من العصور .. كان فيه ملك وبعدين أصدر فرمان بأن اللي عنده أب كبير يموته .. لأن الملك ده عايز يخلا له الجو من أفكار الناس اللي همه الكبار .. اللي فكرتهم شديدة .. وبعدين فيه ولد ابن حلال ما رضيش يموت أبوه .. دراه في حاجة في زقاق البيت .. وفكر

(١) الراوي علي بدوي — فلاح — ٤٥ سنة — سجلت في ١٩٦٧/١١/٥ بقرية «أبو جندير» محافظة الفيوم.

إنه يطعمه على المهل . . يعنى ما يخليش حد يشعر أن أبوه موجود ، وبعد ما مرت الفترة دى صدر فرمان تانى يأن يقلم شباب القرية أو الامارة إلى هوه فيها فى عصره ويبجوا يحصدوا فى الجبل الفلانى . . الجبل ده ما فيهش زرع ولا حاجة أبدا ، إنما آهى أفكار بتمر بعقول الملوك علشان حب الرياسة . . وبعدين فى يوم من الأيام بعد ما مر أسبوع وإلا شهر وهمه بيشتغلوا . . ع القاضى ما فيش حاجة . . الابن راح فأبوه بيسأله . . قال له بتشتغلوا آه . قال له ما فيش حاجة يابا إحنا بنطب الجبل نحصد فى الهوا . . وما فيش زرع أبدا ولا عشب ولاحاجة أبدا .. وبعدين قال له : طب ابقى خلى المنجل اللى هو الشرشرة تحت باطك وافرك . . عزنك بتفرك فى قمح . . ولقح فى حنكك ، ولما ييجى الملك وراكم ويسألك بتعمل كده ليه . . ابقى قول له . . اللى بنحصد منه بنا كل . نقتات منه » . . الولد تمم الفكرة بتاعته اللى هوه قال عليها أبوه وفى مصادفة مرور الملك وراهم . . سأله . . فشعر الملك من رد الولد أن لابد فيه أفكار بتاع ناس من الكبار — وحصل تحرى . . إلى أن ثبت أن الشاب ده ما موتش أبوه . . وبعدين طلبه . . الراجل . . الشاب . . جب يتخلص من أنه خالف الفرمان بتاع الملك . . القرار ده . . فأبوه قال له قول أبويا كان . . قول للملك أبويا كان مدعى فى فرح وغاب مدة طويلة من الزمن وبعدين إحنا فكرنا أنه مجاش ، وهوه راجل يعنى كباره . . دمر عليه مدة طويلة من الزمن وبعدين أبويا جه الليلة ، وإلا الليلة اللى فاتت ، وبعد كده أنا أتولى السؤال لما الملك يرد عليه . . أرد عليه آنى . . وبعدين راحو وسأله الملك . . أبوك كان فين ، وبعدين رد عليه : بأنه كان مدعى فى فرح وغاب مدة طويلة . . وروى طبعا رواية اللى أنا رويتها دى . . وبعدين الملك ابتدأ يسأل الراجل هو الكبير فى السن ..

فيقوله . . كنت فين فى المدة دى . . فقال له أنا كنت داعيانى أم قويق فى فرح عشان ها تجوز بنتها للغراب .. قال وبعدين .. قال له وبعدين طولنا مدة كبيرة . . قعدنا لما وفقنا بينهم لأن الشرط كان قاسى . . الشرط بينهم كان قاسى . . فلما فضلنا نفكر ونودى ونجيب . . لما قدرنا وألفنا بينهم .. وفقنا بينهم العملية والود . . قال اتفقتوا لها على إيه . . قال له اتفقنا لها على خمسين بلد خرايب . . خربانه . . ما فيهاش خير . . طب وحاتقدروا تجيبوا لهم الخمسين بلد منين . . قال له يا ملك الزمان . . كل البلاد اللى مشايخها أو ملوكها صغار التفكير تبقى خربانه . . . وبعدين الملك رد للصواب وعفا من الراجل . . وانتهى الحديث .

ويمكن أن نلاحظ هنا أن الهدف من الحكاية هدف تعليمى واضح ، كما أن جانب المتعة متوفر أيضا ، والذى لا شك فيه أن المهارة المطلوبة فى الأداء فى مثل هذه الحالة لا بد أن تكون على درجة ما من الاتقان .

(و) تذكر هذه الحادثة التى مرت لى فى طفولتى ، بعد أن تخصصت فى دراسة الفولكلور ، واعتقد أنها يمكن أن توضح جانبا آخر مما نحن بصدد الحديث عنه حدث ذات مرة ، وكنا أطفالا صغارا ، أن تجمعنا حول رجل أشتهر بأنه يحكى كثيرا من الحكايات ، وكان أهـــل البلد يصفونه بأنه « فشار » ولم يكن أحد يصدقه فيما يحكى عنه أو يقوله ، ولكننا كأطفال كنا نستمتع جدا بالجلوس إليه وسماعه ، وذات مرة حكى لنا حكاية عن أنه قابل عفريتا وأخذ يصف لنا مغامراته مع العفريت ، وكيف حاول أن يمسك بالعفريت بعد مطاردات عنيفة ، وكنا نجلس أمامه مشدوهين فقد كان الرجل ممثلا بارعا ويتمتع بقدرة كبيرة على أن يشد الآخرين إليه ، على الرغم

من عدم تصديقهم له . وكان يعن لبعضنا أن يسأله عما حدث بينه وبين العفريت فى هذا الموقف أو ذاك ، فيأخذ الرجل فى الرد ، وقد ينسج حكاية أخرى أو يبتكر مطاردة جديدة ، حتى يصل بنا الأمر إلى الاعتقاد أنه لا يمر يوم إلا وله مغامرة جديدة أو مغامرات مع هذا العفريت أو عفريت آخر . وأذكر أنه أنهى حكايته بأن العفريت استطاع الهرب منه بأنه دخل « ماسورة مياه » تصل بين ترعتين صغيرتين ولما سألناه كيف ترك العفريت يهرب منه ، رد علينا « يعنى أدخل الماسورة » كناية عن استحالة اللحاق بالعفريت والامساك به . وأصبحت هذه العبارة فى بلدتنا مثلا يقال للتعبير عن عدم استطاعة الانسان أن يفعل شيئا فى موقف ما عامة ، أو وصول الموقف إلى درجة من التعقيد والصعوبة مما يجعل من المستحيل على أى إنسان أن يفعل شيئا إزاءه .

اننا نستطيع أن نكتشف أن هدف الحكاية أو الحكايات هو مجرد المتعة فحسب ، وهنا فإن الأداء يحتاج إلى قدر كبير جدا من المهارة والإتقان والتمكن .

أعتقد أن هذا القدر من الأمثلة كاف ، رغم أنه توجد أمثلة أخرى كثيرة يمكن الإستشهاد بها ، ولكننا أوردنا هذه النماذج ورتبناها على النحو السابق لإثبات حقيقة معينة أو عدة حقائق .

إن مضمون هذه الأمثلة الخمسة وشكلها يوحى بأن هناك درجات متفاوتة من الأداء ، كما توحى المواقف المختلفة التى ذكرناها بالحاجة إلى مهارات متنوعة فى الأداء أيضا ، بصرف النظر عن وجود هذه المهارات أو عدم وجودها ، ولا شك أننا نستطيع بناء على النماذج التى تعاملنا معها أن نحدد

عدة معايير تؤثر إلى حد كبير على درجة الأداء وطبيعته وأول هذه المعايير هو ما يحتويه النوع الشعبي المؤدى ، وثانيها وظيفة هـذا النوع الشعبي في موقف معين ، وثالثها الأداء الفعلى أو الواقعى بالقياس إلى الأداء المثالى للنوع الشعبي :

ان الأمثلة الثلاثة الأولى تتميز باعتمادها على قدر ما من الايقاع يختلف من مثل إلى آخر ، وقد جاء هذا الايقاع نتيجه لتوازى الأجزاء ، وتأثير القافية ، والتزاوج بينهما في الصياغة . ولا شك أن وجود هذين العاملين ووضوحهما يؤثر بصورة طبيعية على نوع الأداء ، ويستلزم قدرا من المهارة حتى يمكن حدوث التأثير المطلوب ، ومع ذلك يمكن أن يغيب الجانبان من العمل دون أن يؤثر ذلك على احتوائه على درجة كبيرة من المهارة في الأداء . ان الايقاع في المثل الأول المتعلق بالطقس والمحصول مثلا ، لا يتميز بشيء غير عادى ، يميزه عما هو موجود في أمثال أخرى كثيرة يمكن أن تتشابه مع هذا المثل من ناحية الشكل ، ومن ثم فهو لا يستثير أى قدر من التوقع لقدرات غير عاديه في الأداء . ويمكننا في الحقيقة عن طريق تحليل مضمون العمل الشعبي وشكله أن نستخلص نتائج كثيرة عن درجة اتقان الأداء ، وأسلوب المؤدى ، ومناسبته للنوع الذى يؤديه . وربما تختلف الوظيفة الاجتماعية التى يقوم بها نوع معين من الأدب الشعبي في موقف معين ، عن الوظيفة التى ينهض بها النوع نفسه في موقف آخر ، فاللغز الذى يقوله رجل كبير ، في موقف إجتماعى يريد أن يكتسب عن طريقه صداقة طفل ، يتطلب دون شك درجة من الأداء تختلف عما يتطلبه اللغز نفسه عندما يحكيه نفس الطفل فيما بعد لطفل آخر ، وربما احتاج إحراج أحد أفراد مجموعة ، والسخرية

منه ، عن طريق حكاية اللغز له ، خاصة إذا كان الآخرون يعرفون حله ، إلى درجة أعلى من المهارة فى أداء اللغز نفسه عنه فى المواقف السابقة وفى مواقف أخرى .

ويمكن القول بشكل عام إنه فى أكثر المواقف الإجتماعية الحديثة تحتاج وظيفة التسلية والامتاع درجة عالية من مهارة الأداء ، وقد لا تثبت صحة هذه الحقيقة مطلقا لأن هناك مثلا عديدا من الطرائف البسيطة التى يمكن بها استحداث التسلية والمتعة والتى يستطيع أى فرد أن يحكيها ، دونما حاجة إلى مهارة أو قدرة على الأداء . ولكن يظل هناك — مع ذلك — فى كل مجموعة فرد أو أكثر ، يتميزون عن غيرهم بقدرتهم على تذكر الحكاية أو النكتة وحكايتها ، ومن ثم فإن الميل العام للجماعة يتجه دائما إلى هذا الفرد أو الأفراد المتميزين ، طلبا لحكاياتهم أو نوادرهم . . وبناء على ذلك يصبح المؤدى — سواء كان راويا أو مغنيا — هو العامل الثالث المؤثر على درجة الأداء والمشاركة .

ان هناك دائما فردا يعده الآخرون — أو يعد هو نفسه — مؤديا يتميز بقدر كبير من المهارة فى الأداء ، والقدرة على تقديم المادة بشكل لا يستطيعه غيره ، سواء أدى مضمون المادة أو شكلها أو الموقف إلى المشاركة فى الأداء ، أو لم يؤد إلى ذلك ولعل هذا هو ما يجعل جماعة ما تنظر إلى أحد أفرادها على أنه أبرع من يغنى المواويل أو يحكى الحكايات مثلا ، وقد يشتهر ذلك الفرد بهذا النوع أو ذاك بين أفراد جماعته والجماعات الأخرى مما يجعلها تسند إليه ، أداءه دائما ، وإذا عدنا مرة أخرى إلى مدى المشاركة ونسبتها ، كأن نفترض أن هناك مشاركة تامة ، فإن هـذا يعنى أن المجموعة ستحدد أحد

أفرادها لتوكل إليه مهمة قص حكاية معينة ، أو غناء موال معين ، لأنه الوحيد القادر — حيث لا يستطيع غيره — عن طريق أدائه وتمكنه منه أن يحقق لها هذه المشاركة .

ولا شك أن مثل هذه الحالة سوف تكون نادرة إلى حد كبير . وعلى العكس من ذلك فإن نسبة الصفر — أى عدم المشاركة مطلقا — سوف تظهر عندما تفكر المجموعة فى مادة معينة يسهل على أى فرد أن يسردها أو يؤديها . وعلى أية حال فان هذه النسب نسب افتراضية ولكنها على أية حال تثير هنا قضية هامة جديرة بالبحث ، إذ أنها تكشف عن أن ما يعنى الجماعة فى المقام الأول — إنما هو الأسلوب والشكل أما المضمون فإنه قد لا يلقى الاهتمام نفسه .

والملاحظ أن جمهور المستمعين يميزون عادة بين الأداء الفعلى ، وبين القواعد المثالية للأداء ، ذلك أنهم جميعا يحتفظون فى مخيلاتهم بنماذج محددة لأداء كل نوع من أنواع الأدب الشعبى كمحصلة لخبرتهم بها ، وتعودهم عليها ، ومن ثم فإنهم سيكونون باستمرار متنبهين لنوع الأداء وماهيته وقدرة المؤدى على أن يحقق هذا النموذج الذى استقر فى أذهانهم . ويدفعنا هـذا إلى أن نتنبه نحن أيضا إلى أهمية العلاقة بين الجمهور والمؤدى وهو ما أشرنا إليه مرارا ، إذ أن هذا من شأنه أن يضع بين أيدينا كثيرا من الحقائق الجديرة بالدراسة حول وظيفة المادة المقدمة وتأثيرها .

المؤدون

لقد أشرنا من قبل إلى أن مشاكل الأدب الشعبي كثيرة ومعقدة ، وأكدنا أن فهم هــــذه المشاكل وحلها ، إنما يتم إذا وضعنا فى اعتبارنا الجوانب المختلفة المكونة لهذا الأدب على قدم المساواة ، دون أن يجور جانب منها على غيره من الجوانب ، إذ أن علينا أن نهتم بالنص اهتمامنا بمؤديه ، وبالجمهور الذى يستمع إليه ، والموقف الذى يؤدى فيه ، وهو ما نفتقده عند كثير من الدارسين .

اننا نلاحظ أن كثيرين من دارسى الأدب الشعبى — ونحن منهم — قد أهملوا عندما سجلوا نصوصهم ممن رووها أو غنوها لهم — التأكد من أن هؤلاء المؤدين مبدعين حقيقيين ، وليس مجرد مرددين لما سمعوه أو حفظوه، دون أن يكون لديهم أدنى طموح لتحقيق قدر ما من الابداع ، ذلك أننا يجب ألا ننسى — بأى حال من الأحوال — أن المادة التى يقدمونها هى قبل كل شيء انتاج أدبى على درجة كبيرة من الصقل الفنى ، ومن ثم فإننا يجب أن نبحث ما وسعنا الجهد عن المؤدين البارزين الأكفاء فى المجتمع الذى ندرسه حتى ننفذ من خلالهم إلى الأدب الشعبى الحقيقى لهذا المجتمع . ولكننا فى الوقت ذاته — يجب ألا نتجاهل فى محاولتنا تحقيق هدفنا ، وهو التوصل إلى معرفة المؤدين الممتازين ، والأدب الشعبى للمجتمع ، هؤلاء المؤدين الأقل موهبة ومهارة ، كما يجب أن نوليهم قدرا من اهتمامنا :

ان الملاحظة الميدنية قد اثبتت أن هناك قدرات معينة تتوفر لبعض الأفراد مما يجعلهم يستطيعون أداء الأنواع المختلفة من الأدب الشعبى ، أكثر

مما يتوفر للأغلبية التى تحفظ ولكنها غير قادرة على الأداء بالقدر نفسه من الرغبة والمهارة . وقد لفت هذا الموضوع أنظار الباحثين المحدثين إلى حد كبير، ومن ثم بدأوا فى الاهتمام بهذا الجانب الهام .

وربما كان أول ما يثير اهتمام الباحث فى هذا الموضوع تلك الذاكرة الحية الممتازة التى قد تستثير دهشة الذين يعتمدون على القراءة والكتابة فى استيعاب المعلومات والأشياء ، فالذاكرة فى الحقيقة عامل أساسى وضرورى فى الثقافة الشعبية التى تقوم أساساً على التلقين والتعليم الشفاهى ، وانتقال المأثور وتداوله ، وعلى هذا الأساس فهى تحتل مكانا هاما ، ذلك أنها تمكن المؤدى أولا من أن يحفظ الكثير من الأشكال والأنواع ، وتجعله ثانيا قادرا على الاحتفاظ بها لمدة طويلة .

وقد أدى هذا إلى الاعتقاد بأن ميزة المؤدى العظيمة هى تمسكه الأمين بالنص والاحتفاظ بالمادة فى ذاكرته دون أدنى تغيير ، وساعد على رسوخ هذا الاعتقاد وتأكده فى أذهان الباحثين ، ما أكده أغلب المؤدين من أنهم لا يجب أن يغيروا شيئا فيما يحفظونه ، وهم عادة يشيرون فى هذا المجال إلى بعض من حفظوا عنهم ، أو أخذوا منهم من الرواة المشهورين فى مجتمعهم بالآباء والأجداد ، ليدللوا على صحة ما يذهبون إليه. وقد يشيرون أحيانا إلى بعض الكتب التى أخذوا منها مادتهم على أنها أشياء مقدسة لا يجوز الخروج عليها ، أو التغيير فيها زيادة أو نقصا .

ويقابل الجامع أثناء عمله الميدانى أناسا يشيرون إلى أحسن راو أو مغن، هذا الذى يعدونه « المعلم » الذى يتضاءل إلى جانبه الجميع ، كما يقابل أيضا هؤلاء المغنين والرواة العاديين الذين يعدون مجرد حاملين للتراث ويعتبرون

أن الأمانة فى أداء نص معين — حكاية أو غناء — هى أعظم ميزات المؤدى قاطبة .

لقد توصل الباحثون إلى أن الذاكرة الجيدة هى إحدى المزايا الهامة التى يجب توافرها فى المؤدى ، كما أن التمسك التام بالنص أو الأمانة فى أدائه ليست علامة على التفوق أو الامتياز فى حد ذاتها ، ذلك أن هؤلاء الذين يتمسكون حرفيا بتراث الأجيال السابقة هم غالبا رواة أو مغنون ضعاف ، وليسوا مبدعين على الاطلاق ، وهم الذين يسميهم كل من « فيسلكى وفون سيدوف » « حاملى التراث[1] » ويبدو أنه من الصعب التحقق مما إذا كان الرواة والمغنون الذين اشتهروا بأمانتهم فى الأداء ، يعتبرون مؤدين مهرة أم لا ؟ ! ولكن المؤكد أن هناك بعض المؤدين يعتبرون أنفسهم مسئولين تماما عن النصوص التى يؤدونها والتى ورثوها عن أجدادهم أو آبائهم ، فهم لم يغيروا فيها عن قصد ، أى تغيير ، لأنهم ، يعتبرون أى تغيير تزويرا وتزييفا ، ولهذا فانهم قد يقومون فى بعض الأحيان بحذف كل مالا يقدرون على حفظه . ويقبل الجامعون عادة كل ما يقوله المؤدى فى مثل هذه الأحوال من أنه لا يجب أن يتغير شىء فى النص دون نقد أو تمحيص ، ودون بحث عن التغييرات التى يمكن حدوثها للنص ، وينتهى هذا بالدارسين إلى عدم معرفة ما إذا كان الجامعون قد اهتموا بهؤلاء الذين أطلق عليهم تعبير « حاملى التراث » فحسب ، أم اهتموا بمؤدين مبدعين حقيقيين .

(١) أنظر مقال « كارل فون سيدوف » Carl W. von Sydow عن Folktale Studies and Philology : Some Points of view . فى كتاب آلان دندس « The Study of Folklore » ص ٢١٩ : ٢٤٢

ان كل ما بين أيدينا من نصوص يكاد يكون غفلا من المعلومات الخاصة بالمؤدين مما يجعل من المستحيل علينا أن نعرف الكثير من هذا الجانب ، ولكن الخبرة التى اتيحت لنا من خلال العمل الميدانى وما نمتلكه من ملاحظات ، توضح أن الأمانة للنص فى مثل هذه الأحوال إنما تعنى حفظ موضوع الحكاية أو الموال أو الأغنية مثلا ، أكثر مما تعنى إعادة حرفية لما سمع أو حفظ من قبل ، أو لما يعتقد أنه النص الحقيقى الأصيل ، وذلك على الرغم من أن معظم المؤدين يذكرون أنهم لا يستطيعون أن يغيروا شيئا فيما يحكون أو يغنون ، وأن واجبهم هو أن يقدموا مادتهم بالطريقة التى تعلموها بها دونما تدخل من جانبهم ، وذلك عن اعتقاد منهم أنهم إذا غيروا فى المواد التى يحفظونها ويؤدونها ، فإنها ستفقد معناها ومضمونها ونكهتها التى تتميز بها ... انهم يحكون أو يغنون طبقا لذواكرهم ومعلوماتهم كما سمعوها لأول مرة . . أو كما استقرت فى وجدانهم نتيجة ترديدهم لها مرارا وتكرارا — وهناك بعض المؤدين — فى محاولتهم أن يؤدوا مادتهم بأمانة ، يتجهون فى بعض الأحيان إلى زخرفة أجزاء معينة مما يقدمونه من مادة عندما يشعرون أن سامعيهم يصغون إليهم باهتمام بالغ ولا يعدون ذلك خروجا على النص أو عدم التزام بالأمانة .

ان طريقة الرواية أو الغناء تتيح لنا أن نعرف ما إذا كان الراوى والمغنى قد تمسك بالتراث بكل تفاصيله أم لا ؟ ، وما إذا كان يعامل المادة التى انتقلت إليه باحترام أم أنه يؤديها كيفما اتفق . . أنه قد يغير شيئا ذا أهمية ، ولكن مهما كانت التغييرات التى قام بها ، فهو من ناحية التراث ما يضيفه إليه ، يوقن أن عليه أن يحفظ تراثا ثمينا وأن يحافظ عليه فى الوقت

ذاته . . وعلى ذلك يتضح لنا أن المهم هنا ليس هو موضوع الأمانة أو عدم الأمانة ، ولكن المهم فى الحقيقة هو موقف المؤدى وهل ينظر إلى المواد التى يمتلكها على أنها تراث جدير بالاحترام ، ولا يجوز التغيير فيه أم ينظر إليها على أنها مواد يمكنه التصرف فيها وزخرفتها ؟ !

إن إدعاء الأمانة يمكن أن يكون صحيحا فيما يتعلق بمضمون المادة الشعبية أما تشكيلها فهو متنوع ، ومن وجهة نظر المؤدى تلعب الثقة بالنفس والقدرة على الأداء أدوارا لا تقل أهمية عن دور احترام التراث ، اننا لو عرفنا أن المؤدى لم يتعلم كل ما يؤديه أو يقدمه من كتاب يرجع إليه ، فنحن أيضا — نستطيع أن ندرك أن حرمة المواد المأخوذة من الجيل الأكبر سنا ما هى إلا ضرب من الخيال ، وأنه من غير المعقول أن الراوى مثلا يمكنه أن يحكى بكل دقة حكاية طويلة ، طبقا لما سمعه فى طفولته أو صباه . فالمادة الشعبية تخضع لقوانينها الخاصة بها وليس هناك — فى الواقع — ما يسمى مثلا « حكاية الكبار » لأن هؤلاء الذين أخذ عنهم الكبار حكاياتهم لم يحفظوا سوى مجمل الحكايات ، وهنا تخضع هذه الحكايات لعمليات كثيرة أثناء انتقالها من راو إلى آخر ، سواء عن وعى أو غير وعى . . والملاحظ أن الراوى فى الحالة الأولى سيكون حافظا للتراث أما فى الحالة الثانية فانه سيكون أكثر حرية فى التغيير ، ولكنه إذا كان راويا موهوبا فسيكون عمله فى الحالتين على درجة كبيرة من الاتقان والامتياز . ولعله من المسلم به أن حصيلة المؤدى الممتاز يمكن أن تملأ العديد من المجلدات ، كما أنه من المسلم به أيضا أن المؤدين الممتازين لم يحصلوا على مادتهم أو يتعلموها دفعة واحدة ولكن ذلك تم طوال سنى حياتهم ، وخاصة فى مرحلة الشباب ، التى تمثل مرحلة الاستيعاب

وتكوين ذخيرتهم من التراث . ومن المألوف أن نجد المؤدين الممتازين من المتقدمين فى العمر ، وخاصة فى مجال الحكايات ، ولكن ذلك لا يعنى أن غيرهم ممن هم أصغر سنا من الضرورى أن تنقصهم هذه الصفة ، ومن ثم يتجاهلهم الجامع أو الباحث ، إذ أن ذلك ليس صحيحا تماما ، فيمكن أن نجد شبابا حافظا قادرا على الأداء ، كما يمكن أن نجـــد أيضا بين المعمرين أو المتقدمين فى السن من يحفظون بعض تراثهم من الأغانى والحكايات ولكنهم غير قادرين على روايتها أو غنائها ، بالإضافة إلى ضحالة حصيلتهم. وعلى الرغم من ذلك فإننا نعتقد أن هناك صفات معينة لابد من توافرها لكى يصبح المرء راويا أو مغنيا معترفا به من جانب الجماعة . فالذى لا شك فيه أن السن عامل أساسى إذ أنه يعنى قدرا كبيرا من المعرفة بالتراث والخبرة به . كما أنه يضفى على المؤدى مظهرا يوجب الاحترام والتبجيل ، يضاف إلى ذلك أنه لابد أن يتمتع بذاكرة ممتازة ، ومقدرة عالية على الأداء والالقاء. والذى لا شك فيه أن المادة الخام التى تنمو بشكل عفوى ، وتنتقل من شخص إلى آخر تلقائيا ، تحتاج إلى مؤد ممتاز لكى يعطيها شكلها الحقيقى ، فلولا هؤلاء الرواة والمغنون المهرة لكان مصير المادة الشعبية التى يحفظها الناس العاديون النسيان أو أن تعيش مجهولة محدودة الأثر .

ان البيت هو المكان الأول الذى يلتقى فيه الانسان — لأول مرة — بفولكلور المجتمع الذى يعيش فيه ، ثم أنه يستطيع بعد ذلك — إذا كانت لديه القابلية لتنمية هذا الجانب — أن يلتقى بالفولكلور فى أى مكان . . . أنه يختزن المادة التى سمعها من هنا ومن هناك حتى تكتمل له المقومات التى تهيىء له أن يكون راويا أو مغنيا مبدعا . وليس من المهم فى هذه الحالة

أن يكون الذين حكوا له أو غنوا أمامه مؤدين مهرة ، أو مؤدين عاديين أو قدموا له مادة غير ناضجة ، ذلك أن المؤدى الموهوب لا يحتاج فى حقيقة الأمر إلا إلى المادة الخام ، أوالعمود الفقرى الذى يمكنه أن يكسوه بعد ذلك بنفسه . ولكن ليس معنى ذلك أن الفرد المبدع يمكنه الاستغناء تماما عن النماذج المكتملة للأنواع الفولكلورية المختلفة التى يقدمها مؤدون مهرة ، يمكنه أن يحذو حذوهم بعد ذلك ، وأن ينسج على منوالهم ، ثم يصبح له — بعد أن تكتمل له أدواته — أسلوبه الخاص به ، الذى يستمده من التقاليد الفنية المرعية فى الأداء فى مجتمعه ، ومن مشاركة جمهوره له ، مما يساعده على صقل أسلوبه ، وتنمية موهبته ، وإزدياد طموحه لتحقيق نجاح أكبر ، وشهرة أوسع .

وتثير هذه الجزئية ملاحظة جديرة بأن ننتبه إليها ، فقد استقر فى أذهان دارسى الفولكلور أن الرواة والمغنين الشعبيين لا تظهر شخصياتهم واضحة فيما يروونه أويغنونه ، فهم يختفون عادة خلف أعمالهم ، متواضعين ، وأنهم لا يسعون إلى اعتراف الجماعة بإبداعهم أو مهاراتهم . ولكن هذه النظرة تحتاج إلى تعديل كبير ، ذلك أن الفنانين الشعبيين الممتازين يسعون دائما للكشف عن مواهبهم ، ويطمحون إلى أن يعترف بهم مجتمعهم ، ويصدق عليهم فى هذه الحالة ما يصدق على غيرهم من الفنانين الذين يسعدهم أن يعترف لهم المجتمع بعبقريتهم وتفردهم ، ومن ثم فهم فى بحث دائم عن الجديد الذى لا يتناقض مع الجماعة وقيمها وتقاليدها لكى يقدموه ، متنافسين فى ذلك ، حريصين على تأكيد ذواتهم التى لا تنفصل عن ذات الجماعة .

إن الرواة والمغنين الممتازين يعلنون دائما أنهم على علم بقدراتهم وخصيلتهم

الضخمة ، ومن المألوف أن يقابل الجامع من يبالغون فى كم المادة التى يعرفونها كأن يقال « دا أنا لو قعدت أحكى لك ، ولا سنة عشان الواحد يخلص اللى عنده » أو « المواويل اللى الواحد حافظها تملا دفاتر .. ولا يكفيها الأشرطة اللى معاك كلها » . . إن مثل هذه المبالغات لهى — فى الواقع — إشارة إلى هذا الميل عندهم .

وتكمن موهبة الرواة والمغنين الممتازين فى كونهم قادرين على تشكيل مادتهم والتنويع فيها ، وهم الى جانب قدرتهم على الأداء ، يمتلكون قدرا كبيرا من المواد ، ليس فى مقدور الانسان العادى أن يمتلكها ، كما أنهم يقومون من آن لآخر بتنقيح ما لديهم ، وتعديله لكى يتناسب دائما مع ظروف الحياة التى يعيشونها ، ومتطلبات مجتمعاتهم . وهم يختلفون فى ذلك تماما عن « حاملى التراث » البسطاء الذين يقومون بدور الناقلين للتراث فحسب ، وعلى ذلك يمكن للباحث أن يميز بين الفئتين تبعا للطريقة التى يسلكها كل منهما فى أداء مادته وتشكيلها . والذى لا شك فيه أن وجود المادة الخام بين يدى الرواة والمغنين ، وهى فى العادة مادة تقليدية جاهزة ، مؤثر فى اختيار الحبكة وابتكار الأحداث ، والصياغة المناسبة ، لأن هذه الجوانب يحكمها فى النهاية تراث الجماعة والجمهور ، بحيث يصبح مجال الحركة أمامه محدودا ، وإمكانيات تجديده طفيفة إلى حد كبير ، وهى لا تخرج فى كثير من الحالات عما هو معترف به من الجماعة ، فقد ينزع البعض إلى التفصيل ، وقد يهمل آخرون الأشياء الثانوية ، ويركزون على ما يعتبر جوهريا أو أساسيا تبعا لظروف الأداء ، أو يميل بعض المغنين مثلا إلى زخرفة ألحانهم وتنويع المقامات التى يغنون فيها ، بينما يفضل آخرون إتباع مقام واحد يرون أنه مناسب لهذا النوع من الغناء وهكذا . .

لقد أثمرت مثل هـــذه الملاحظات الميدانية فى أنها وجهت الاهتمام إلى المؤدى لدراسة جوانب الابداع فى شخصيته ، وهو ما دفع بعض الدارسين إلى محاولة تصنيف الرواة والمغنين ووصفهم حتى يمكن التمييز بينهم والحكم على مادتهم ، ومدى تأثيرهم فيها . ان علماء الفولـكلور الروس مثلا يرون أن الرواة قد تركوا بصماتهم على كل الحـكايات التى يروونها ، وكذلك الأمر بالنسبة للمغنين أيضا ؛ فيذكر « سوكولوف » أن الأبحاث المنظمة عن حياة وأعمال رواة البيلينا والقصص ، والنسوة منشدات البكائيات ، ومغنيات الأعراس ، وغيرهم ممن يسمون « حملة الفولـكلور » قد كشفت عن الدور الواسع الذى تلعبه فى الشعر الشفاهى كل من المهارة الفنية والشخصية والتدريب والموهبة والذاكرة ومختلف أوجه نشاط العقل الفردى . وإلى جانب ذلك فقد ثبت الآن تماما ، وتدعم بمئات الأمثلة إن لم يكن بالآلاف أن أيا من حملة الفولـكلور ، أى كل مؤد للأعمال الشعرية الشفاهية ، إنما هو — فى نفس الوقت وإلى حد كبير — مبدعها ومؤلفها[1] . ويقول فى موضع آخر مشيرا إلى مناقشته السابقة لهـــذا الموضوع ، ومؤكدا على دور الشخصية الخلاقة أو المبدعة فى هذا المجال ... « لقد قلنا الـكثير عن دور الشخصية الخـــلاقة لـكل من حاملى الفولـكلور ، كما أكدنا أهميته لا باعتباره مؤديا لنص غريب عنه ، ولـكنه قبل كل شىء مؤلف فنى ينظم بدرجة ما من الحرية ، المادة الشعرية التى ينقلها . لقد أصبح مفهوما الآن لماذا يجهد عالم الفولـكلور المعاصر نفسه ، لا ليخرج نسخة محققة لبيلينا أو حكاية أو أغنية مما وصل إليه فحسب ، ولـكن أيضا ليجمع مزيدا من المعلومات

---

(١) سوكولوف — المرجع السابق — ص ٢٢

التفصايلية عن شخصية الراوى أو المغنى كثرت أوقلت ، وليكشف عن تاريخ وخصائص عمله . وفى الدراسة الفولكلورية كما فى دراسة الأدب تحتمل ترجمة الحياة الشخصية مكانا جانبيا فى سلسلة الأعباء الأساسية التى تنتظر الباحث[1]

ويقدم «سوكولوف» فى كتابه بعد ذلك معالجة مختصرة للرواة ، حيث يصنفهم وفقا لصفات يطلقها عليهم ، فهناك الحالمون الخياليون ، وهناك الأخلاقيون الذين يميلون إلى تهذيب حكاياتهم ، وهناك المتخصصون فى الحكايات السحرية ، ومن ينظرون إلى الحكاية على أنها مرتبطة بالحياة الواقعية ، ومن ثم يفضلون حكايات المغامرات ، كما يصنفهم تبعا لقدراتهم على الأداء ، فهنا «الرواة المهرة ذوى الكفاءة العالية» ، وهناك «الرواة الدراميون» ويقدم نماذج لكلا النوعين من أجل توضيح الفرق بينهما .

على أية حال إن هناك أنماطا عديدة من الرواة والمغنين يمكن أن يميزها الجامع الميدانى عند عمله فى الميدان ، فسوف يجد حاملى التراث الذين يحفظون المادة ويؤدونها فحسب ، وسيجد أيضا الفنان الذى يقوم بالأداء ، ويزخرف مادته بموهبته الدرامية ، والذى يعتبر الأداء أهم من النص ذاته ، كما سيجد الذى يدعى المعرفة فيرتجل أى شىء يخطر على باله مما يتذكره أو يمر بخاطره. وإذا أردنا أن ننظر إلى هذا الجانب من زوايا مختلفة فإننا سنلاحظ وجود من يمكن وصفهم بأنهم يتمسكون إلى حد كبير بالموروث ويخضعون تماما للتقاليد ، جنبا إلى جنب مع من يتمردون على هذه التقاليد ومن ثم يحاولون أن ينوعوا فى طرق الأداء ، وأن يدخلوا عناصر جديدة فيما يؤدونه . ومن

---

(١) المرجع السابق ص ٢٨ ، ٢٩

ناحية أخرى يمكن أن نجد من يحفظ ويختزن الكثير ، ولكنه غير مستعد لأن يحكى أو يروى ما يعرفه ، على الرغم من تذكره له حتى يستحثه الجامع، ويلح فى الطلب . ويشبه هذا النمط من الرواة والمغنين ، من لا يحكى أو يغنى إلا إذا استثاره حادث معين ، أومناسبة معينة وعندئذ قد يتذكر شيئا يلائم الحادث أو المناسبة ، وهذا النمط لا يبدع شيئا جديدا مطلقا . ويوجد إلى جانب هؤلاء من يمكن أن نطلق عليهم « المتخصصين » وهؤلاء مبدعون حقيقيون ، يلقون التشجيع من الناس ، وينالون الاحترام لموهبتهم وقدرتهم على الوفاء بما تحتاجه الجماعة .

ان هناك — كما رأينا — أنماطا عدة من المؤدين تختلف قدراتهم ، وتتمايز مواهبهم ، ويقودنا هذا بالضرورة إلى التساؤل عن الأسلوب الذى يقدمون به حكاياتهم أو أغانيهم ، وكيف يكونون مادتهم ويعيدون تشكيلها من آن لآخر .

أنهم فى الحقيقة ينتقون ما يقدمونه من مواد مما استوعبوه وحفظوه من تراثهم منذ طفولتهم ، واضعين فى اعتبارهم ملائمة ما ينتقونه لذوق مجتمعهم وظروفه ، والمناسبات المختلفة التى قد يشتركون فيها ، إذ يحدث أحيانا أن تطلب الجماعة حكاية معينة أو موالا بعينه فى مناسبة بعينها ، ولا يتطلب نفس الشيء فى مناسبة أخرى ، وهم فى كل حالة يعرفون ما ينتظر أن يطلب منهم.. وهنا يجب أن نتنبه كجامعين عند تسجيلنا لمادتنا للترتيب الذى يقدم به الراوى أوالمغني مادته لنا ، أى المواد يتصور أنها أفضل وأجمل ، وأيها أقل قيمة ، أو أيها يتصور أنه يرضينا أو أننا نريده ونبحث عنه ؟ وينبغى أيضا أن نضع فى اعتبارنا أنهم يحتفظون بكم هائل من المواد ، ويختزنونه فى ذواكرهم،

وأنهم يعيدون تشكيل هذه المواد فى كل مرة يقدمونها فيها ، وأن هذا يستلزم منا الاهتمام بمغزى هذه العمليات والقوانين التى تحكمها ، لأنها سوف تفسر لنا جانبا من جوانب إبداعهم ، وقدرتهم على استقطاب مشاعر مستمعيهم . والحقيقة أن هذا الأمر على جانب كبير من الأهمية ، ذلك أن التغير الذى يمكن أن يحدث فى المادة الشعبية فى كل مرة تقدم فيها ، قد لا يكون ذا أهمية تذكر ، ومن ناحية أخرى قد يكون عظيم الأهمية . ويتوقف هذا — فى واقع الأمر — على نمط الراوى أو المغنى ، وطبيعة المادة ، ونوع الظروف التى يواجهونها أثناء الأداء .

ويؤثر الانتقال الشفاهى الذى يعد من أهم خصائص الأدب الشعبى على النص ، كما يؤثر أيضا على المؤدى ، فمن ناحية النص يمكن لنا أن نلاحظ الاختلاف إذا قارنا بين نص المؤدى والمتلقى أو بمقارنة النصوص المختلفة للمادة التى سجلت فى فترات متقاربة أو متباعدة من مؤد واحد . ولعله من المفيد لنا فى هذه الحالة أن نولى المؤدين بعض الاهتمام ، ذلك أن الرواة والمغنين لا يكونون دائما فى حالة نفسية واحدة ومن ثم ينعكس ذلك على أدائهم فيختلف من شخص إلى آخر ، ومن موقف إلى آخر . وقد يحدث أن يقـــدم أحد رواة الحكايات بعضا من الحكايات القصيرة التى يريد بها التخلص من إلحاح الجامع ، وهنا لابد أن نعى أننا لا نستطيع الاكتفاء برواية واحدة للحكاية أو بنص واحد لها ، وهو مايقع فية الجامعون المبتدؤن ، وقد وقعت أنا نفسى فى هذا الخطأ .

ويعتمد جوهر التغيير فى النصوص المتشابهة ومداه على الوقت الذى ينقضى بين التسجيلين ، وحينئذ يمكن تتبع استقرار حصيلة المؤدى ، وإختلافها ...

من حين لآخر ، كما يمكن ملاحظة مقدرته الإبداعية ، ومراحل التطور الذى مرت به المادة ، والتعديلات التى حدثت فيها والاضافة التى أضيفت إليها ، وذلك بمراجعة نصوص عديدة رواها هو نفسه على مر سنوات طويلة ، فكل تعديل أو إضافة يرفد المادة بحياة جديدة ، كما يضفى صيغة واقعية على الأداء عندما يتم أمام جماعة معينة فى مناسبة معينة .

ومن قبيل تحصيل الحاصل أن نؤكد أن أى مادة شعبية — مهما كان نوعها — محكوم عليها بالفناء والإندثار إذا فقدت صلتها بالناس ، فالسمة الأساسية للفولكلور عامة ، والأدب الشعبى خاصة أنه من الناس وإلى الناس ، ومن هنا فإن الراوى أو المغنى الشعبى له دائما جذوره الممتدة فى بيئته الاجتماعية ، فالأبطال فى الحكايات مثلا يتصرفون كما يتصرف أبناء قريتهم أو جماعتهم فى نفس الظروف ، وفقا لنماذج السلوك المعتبرة من الجماعة ، والبيئة عندما ترسم لا يمكن أن تختلف عما يمكن للجماعة أن تعيه أو تتخيله.. وهكذا . . والمؤدى لا يمكن أن يكون محايدا إزاء ما يحكيه أو يغنيه ، فهو دائما يأخذ موقف البطل الفقير فى الحكاية فى صراعه مع الشخصية الجبارة أو الشريرة ، وهو فى هذه الحالة إنما يعرض صورة الواقع الأفضل الذى يتوقعه ، وتتوقعه الجماعة أيضا . ونحن فى الحقيقة لا نتفق مع بعض الباحثين الذين يرون أن الحكاية الشعبية هى تعبير عن أمانى الفقراء والبؤساء . إن راوى الحكاية يدخل شخصيته فى نسيج حكايته ، ويضفى من وجهة نظره على الحكاية أثناء أدائها ، وحتى إذا حملها أمانيه وأشواقه ، فهذا فى الواقع أكثر من كونه مجرد شوق أو تمنى ، إذ أنه يطابق نفسه مع أحداث الحكاية ، ويتضمن مواقفها مصيره الشخصى ، فى إطار تعبيره عن الجماعة التى ينتمى

إليها . ويفعل كل الرواة ذلك . ولكن الوسائل تختلف من راو إلى آخر تبعا لمقومات كل منهم الشخصية ، وينسحب هذا أيضا على المغنين كذلك .

إن البيئة الجغرافية والبيئة الاجتماعية ، والتجارب الشخصية المباشرة وغير المباشرة التى يمر بها مؤدى الأدب الشعبى ذات تأثير كبير فى تكوين شخصيته وآرائه ومعتقداته ، وهى كلها موضوعات هامة جديرة بالدراسة لأنها تنعكس فى النهاية على المادة والأداء والمؤدى ، وتشترك فى صياغة الشكل الأخير الذى يبدو به النوع الشعبى أمام جمهوره .

وأخيراً فإن دور الفرد فى الأداء العرض ، وفى أسلوب التعبير والتقديم جدير بأن نوجه إليه إهتماما أكبر، من أجل فهم أفضل للابداع الشعبى وخصائصه .

إن كلا من اللغة والأسلوب والأداء الدرامى ، وقدرة المؤدى ومهاراته تشترك كلها فى تشكيل النصوص الشعبية المختلفة إلى حد كبير ، ونستطيع أن نستخدم أيا من هذه الجوانب لكى نتعرف على دور المؤدى فى صياغة مادته وتقديمها تقديما يجعل الجماعة تنفعل به ، وهو المعيار الذى يتم على أساسه الحكم على نجاحه فى أن يكون مؤديا حقيقيا متميزا ، أو فى تحقيق ذلك .

وعلى الرغم من اعترافنا أن كل نوع من أنواع الأدب الشعبى يتميز بأسلوبه الخاص به ، وبناؤه الذى يميزه ، وطريقة الأداء التى لا يشاركه فيها نوع آخر ، وأن هذه الملامح لا تتغير بسهولة ، بل إنها تكسب صفة الثبات والدوام بمضى الأيام ، مما يؤدى فى النهاية إلى أن تتكون أشكال وأساليب تقليدية ، إلا أن ذلك لا يمنع المؤدى من أن يكون له قدر من

الحرية التى يستطيع عن طريقها أن يضيف ما قد يرى أنه فى صالح هدفه النهائى ، وهو تقديم مادته للآخرين فى مجتمعه بالشكل الذى يحقق تواصله معهم ، واندماجهم جميعا فى وجدان جمعى واحد ، وعلى ذلك فلابد من التفريق بين أسلوبين من أساليب تقديم المادة الشعبية ، الأول هو الأسلوب التقليدى المتوارث والثانى هو الاسلوب الفردى الذى يميز مؤديا عن غيره من المؤدين ، نتيجة السمات الخاصة به والتى لا يشاركه فيها أحد غيره .

إن اللغة التى يستخدمها المؤدى هى أول ما يجذب انتباه المستمعين إلى أدائه ، إذ يتميز الرواة والمغنون سواء كانوا من مكان واحد أو من أماكن عدة باختلاف مفرداتهم اللغوية ، وتعبيراتهم وصورهم التى يرسمونها بالكلمات ، ومن هنا يختلف أيضاً تأثيرهم فى بيئتهم وفى البيئات الأخرى .

ويتصف الحدث فى الأشكال الروائية الشعبية بأنه ذو أهمية خاصة ، ذلك أنه هو المحور الأساسى الذى يقوم عليه العمل ، وعلى ذلك فان قدرة راوى الحكايات أو مغنى المواويل القصصية على تصوير المواقف وتجسيد الأحداث يجب الالتفات إليها باعتبارها عاملا جوهريا لا يجب إهماله إذا أردنا أن تكتمل لنا أدوات فهم الأدب الشعبى .

ويختلف أسلوب الأداء من مؤد إلى آخر ، فهناك الأداء الخالى من الانفعال ، وهناك الأداء الدرامى الذى يجسم أدق المشاعر ، وأكثر الأحاسيس خفاء ، وهناك من يفضلون الحديث بضمير المتكلم أو بضمير الغائب ، وهناك من يجعلون شخصياتهم يقومون بالتمثيل ، ويقللون من تعليقاتهم إلى أقصى حد عندما يمهدون لذروة الحبكة . وهنا نأتى إلى أسلوب الأداء الذى لا يحوى

الكلمات فحسب ، بل يحوى العرض الدرامى أيضا ، ذلك أنه لا يوجد أداء دون تعبير درامى يقوم به المؤدى .

ومن الطبيعى أن يكتسب الراوى خبرات متجددة عن أحداث حكايته وشخصياتها كلما قام بالحكى عنها ، وعلى ذلك فهو يعبر عن نفسه بالحركات والايماءات إلى جانب الكلمات ، كما أنه يقوم بدور فى الأحداث ، وتقليد تعبيرات شخصياته ، وأنماط سلوكها ، فهو يتقمص مظهر بطله وشخصيات حكاياته . وهناك أمثلة كثيرة يمكن لكل إنسان أن يتذكرها ، فكل منا قد شاهد مرة أو أكثر راويا أو مغنيا شعبيا يستطيع أن يطبق عليه ما سبق أن ذكرنا . . أو يلتفت مستقبلا إلى هذه الجزئيات .

الفصل الثالث

جمع الأدب الشعبي

جمع الأدب الشعبي

إن مشكلات جمع الأدب الشعبي ودراسته موضوع معقد متسع غاية الاتساع لا ينهض به هـذا العدد المحدود من الصفحات ، ولـكننا سنحاول أن نتلمس طريقنا لـكى نلقى بعض الضوء على هذه المشكلات ، لا لـكى نجـد لها حلا ، ولـكن لـكى نوضحها للدارسين ، مما يمكن أن يدفعهم إلى التعاون على حلها . ولعلنا مطالبون فى البداية أن نضع مجموعة من الأسئلة التى يمكن أن تثيرها دراسة أى موضوع وتصبح الإجابة عنها هى النتيجة التى يتوصل إليها الباحث . لقد تساءلنا فى البداية ما هو الفولـكلور ؟ وما هى المواد التى يتضمنها الفولـكلور ؟ وقد حاولنا الاجابة عن هذه الأسئلة فى الفصول السابقة ، والآن جاء دور بقية الأسئلة :

من الذى ينقل الفولـكلو أو يردده أو يحكيه .. إلخ ؟ لقد أصبح من المستقر فى كثير من الأذهان كأمر مسلم به أن الأميين هم الذين ينقلونه ويرددونه . وإذا كان الفولـكلور — على هذا النحو — يتعارض مع الـكتابة أو الـكتب ، فإنه من الطبيعى — والأمر كذلك — أن نقدر أن هؤلاء الذين لا يستطيعون القراءة ، سوف يكونون — بشكل رئيسى — المهتمين بالفولـكلور ، المحافظين عليه ، القادرين على ترديده وحكايته ولـكن الجدير بالالتفات أن ترديد الفولـكلور موجود دائما بين الناس جميعا ، ويرتبط بمناسبات عديدة لا حصر لها ، وهكذا نحتاج إلى إعادة النظر فى هذه الجزئية. إن بعض الدارسين يعتقدون أن البدائيين بما يتصفون به من نفور من الاستدلال العقلى أو ما يسميه المناطقة بالعمليات المنطقية للتـفكير ، يختلفون

عنا أشد الاختلاف[1] ، وأنهم لذلك أكثر الناس قدرة على حفظ الفولكلور ونقله ، ومن ثم فقد اعتبروا الفولكلور منتميا إلى مرحلة ما قبل المنطق حيث يمكن للانسان أن يرى أوجه شبه بين رجل وشجرة مثلا ، وأن يقدم أدلة على وجوه الشبه التى يراها من وجهة نظره ولكن الحقيقة أن ذلك ليس دليلا على مرحلة بدائية فى الفكر الانسانى ، فنحن نستخدم الآن القياس التمثيلى مثلا كأحد السبل التى نستعين بها على الاستدلال والاستنتاج وتوضيح الفكرة ، ولعل الفرق ليس كبيرا بين ذلك البدائى الذى كان يسوى بين الرجل والشجرة ، وبين رجل الدولة الحديث الذى يقول « إن آسيا تريد .. أو أن أفريقيا .. إلخ » فالذى لاشك فيه أنه لا آسيا ولا أفريقيا ولا الشجرة لها أية مقومات إنسانية بحيث يمكنها أن تريد أو أن ترى . . . وليس ببعيد عن أذهاننا تلك اللوحة التى رسمها شاعر عربى فى جزء من قصيدته ، يتغزل فيه فى شجرة . والحقيقة التى يمكن لنا أن ندركها جميعها إنه لم يكن يتغزل فى الشجرة ، وإنما خلع صفات الحبيبة التى حرم من لقائها على هذه الشجرة[2]

---

(١) أنظر بالتفصيل كتاب العقلية البدائية لمؤلفه ليفى برول . ترجمة د. محمد القصاص ، ونشر فى مجموعة الألف كتاب — مكتبة مصر (بدون تاريخ) .

(٢) القصيدة لحميد بن ثور الهلالى ومطلعها :

نأت أم عمرو فالفؤاد مشوق ... يحن إليها والها ويتوق

والجزء المشار إليه من القصيدة هو هذا الجزء الأخير :

سقى السرحة المحلال والأبطح الذى ... به الشرى غيث مدجن وبروق
بأبطح ، راب كل عام يمده ... على الحول عراض الغمام دفوق
فما ذهبت عرضا ، ولا فوق طولها ... من السرح ألا عشة وسحوق
تنوط فيها دخل الصيف بالضحى ... ذرا هدبات فرعهن وريق =

ولا يستطيع أحد — مهما تكن درجة معرفته بالشعر العربى — أن يزعم أن هذا الشعر ينتمى إلى مرحلة بدائية أو شبه بدائية . وهكذا يصبح علينا أن نعـــدل من وجهة النظر التى ربطت بين الأميين والبدائيين وبين خلق الفولكلور ونقله ، وأن نؤكد أن هذا الأمر لا علاقة له مطلقا بدرجة التعليم أو التحضر ، ذلك أن هناك عوامل واعتبارات أخرى أكثر أهمية تتحكم فى الفولكلور إنشاء وانتشارا ؛ فالفولكلور يردده الناس جميعا حينما تدعو الجماعة إلى ذلك ، وينقله كل إنسان طالما كان على معرفة ببعض منه ، ولم يثبت إلى الآن أن هناك كائنا بشريا ، لا يعرف حكاية أو أغنية شعبية ، أو مثلا

= علا النبت حتى طال أفنانها العلا وفى الماء أصل ثابت وعروق
فيا طيب رياها ويا برد ظلها إذا حان من حامى النهار ودوق
وهل أنا إن عللت نفسى بسرحة من السرح مسدود على طريق
حمى ظلها شكس الخليقة ، خائف عليها غرام الطائفين شفيق
فلا الظل منها بالضحى تستطيعه ولا الفىء منها بالعشى تذوق
وما وجد مشتاق أصيب فؤاده أخى شهوات بالعناق نسيق
بأكثر من وجدى على ظل سرحة من السرح إذ أضحى ، على رفيق
أبى الله إلا أن سرحة مالك على كل أفنان العضاه تروق

السرحة : الشجرة العظيمة ذات الظل ، الحلال : التى يكثر حلول الناس بها ، لأابطح : الوادى فيه الحصى الدقيق ، الفرى : شجر ، المدجن : المظلم ، الرابى : الزائد ، العراض : السحاب الكثير البرق ، العشة : القليلة الأغصان والورق ، السحوق : المفرطة الطول ، تنوط : تعلق ، الدخل : صغار الطيور (كنى بذلك عن نفسه) ، الهدبات : جمع هدب وهو كل ورق ليس له عرض ، الأفنان : الأغصان المستقيمة ، الريا : الرائحة الطيبة ، الودوق : اشتداد الحرارة ، الشكس : الصعب الخلق النسيق : الذى تكاثفت عليه الاحزان ، العضاه : نوع من الشجر ، تروق : تفوق فى الحسن والبهاء .

شعبيا . وإذا كانت هذه الحقيقة فى غير حاجة إلى تأكيد ، فإن السؤال الذى يفرض نفسه بالضرورة فى هذا المجال هو كيف ينتقل الفولكلور إلى الجيل التالى ؟ . الذى لا شك فيه أن هناك طرقا عديدة ينتقل بها الفولكلور من فرد إلى آخر ومن جيل إلى جيل بعده ، والانتقال الشعبى أحد هذه الطرق، فالأفراد يرددون ما يحفظونه ، وما تعيه ذاكرتهم ، ويعيدون ترديده حتى يصبح جزءا من عاداتهم المتبعة ، وتقاليدهم المقررة ، وخبراتهم الجمعية التى يمارسونها فى المناسبات المختلفة التى تمر بها الجماعة أو المجتمع . والانتقال عن طريق المصادر المدونة أو المطبوعة ينبغى أن يوضع أيضا فى الحسبان ، وخاصة فى المجتمعات الحديثة ، حيث يمكن تسجيل النصوص الشعبية وتدوينها ، وإتاحتها للقادرين على القراءة الذين يمكنهم بعد ذلك أن يرددوها لغيرهم ، وأن يخضعوها لمتطلبات الموقف أو الظروف التى يروون فيها . وإذا كانت هذه الطرق صالحة لانتقال الأشكال الأدبية — أى التى تعتمد على الكلمة — فكيف تنتقل الأشكال الأخرى التى لا تعتمد على الكلمة ، كالموسيقى والرقص وفنون التشكيل؟ !! إن محاكاة هذه الأشكال ، ومحاولة تقليدها هو الأسلوب المتبع عادة فى انتقالها ، وبالإضافة إلى أننا يمكن أن ندخل عاملا آخر وهو عمليات التدريب على ممارسة هذه الأشكال ، وهى عمليات عفوية غير مقصودة فالجماعة لا تعلم أفرادها الرقص مثلا لكى يصبحوا راقصين محترفين ، ولكنها تعلمهم الرقص باعتباره سلوكا اجتماعيا يهيىء للفرد أن يشارك غيره من أعضاء الجماعة ثقافتهم ، ويقربه منهم ، ويجعله قادرا على التكيف مع عادات الجماعة وتقاليدها ، فلا يشذ عنها ، ولا يقف منها موقف الرفض والاستنكار ، مما يؤثر على علاقته بغيره من أفراد الجماعة ، فينتهى به الأمر إلى الانعزال عن

الجماعة أو الخروج عليها ، وكلا الأمرين أكثر سواء من الآخرين بالنسبة للفرد والجماعة على السواء .

والمشكلة فى الحقيقة ليست بالبساطة التى تبدو بها ، حتى فى نطاق الأدب بأشكاله المختلفة ، فالحكاية والمثل واللغز والأغنية ، تخضع — لاشك فى ذلك — لقانون واحد ولكن ألا يؤثر الشكل الخاص لكل منها ، وطبيعته على عملية الانتقال ؟ ولنجعل السؤال أكثر وضوحا . هل تتشابه الحكاية والأغنية — على سبيل المثال — فى انتقالهما بين الأفراد والجماعات ؟ وماهى التغييرات التى تحدث أن تظهر أثناء الانتقال ؟ وما هى العناصر التى تبقى أو يحتفظ بها، وما هى العناصر التى تسقط أثناء ذلك ، ولماذا تظل هذه العناصر باقية ، ولماذا تسقط الأخرى ؟ وكم من الوقت تبقى أو تثبت ؟ . أسئلة كثيرة كهذه تبدو بسيطة ، عندما ننظر إليها لأول وهلة ، ونتصور أنه يمكن الاجابة عنها فى سهولة ويسر ، ولكن الحقيقة غير ذلك . فليس بين أيدينا المادة التى تتيح لنا أن نجيب على هذه الأسئلة ، كما أنه ليس بين أيدينا الدراسات المعينة على ارتياد هذا المجال . وعلى سبيل المثال ، نحن نحتاج إلى دراسات مستفيضة فى مجال النظريات السيكلولوجية العامة عن التذكر والنسيان ، وقد يرد على ذلك بأن هذا الجهد قد بذل ، وأنه وصل إلى المرحلة التى يمكن فيها الاطمئنان إلى النتائج التى توصل إليها الباحثون فى هذا المجال ، ولكن يبقى أن نختبر هذه النتائج — أيا ما كانت — بتطبيقها على الفولكلور .. وهذا ما لم يحدث إلى الآن بالشكل المطلوب ، وفى حدود ما أعرفه .

ويرد إلى الذهن سؤال آخر وثيق الصلة بهذه الجوانب التى نناقشها ، وهو كيف يتكون الفولكلور ؟ أو كيف ينتج ؟ ولن أحاول أن أردد هنا

ما سبق أن كتبه كثير من علماء الفولكلور ودارسيه عن الأصول الأولى ، وما إلى ذلك ، ولكنى سأحاول أن أثير قضايا أخرى ترتبط بالتكتيك أو الأسلوب ، فمثلا يمكن أن نتساءل ماهى الخصوصيات الأسلوبية للأشكال الفولكلورية المختلفة ؟ ولنأخذ مثالا على ذلك بأن نتساءل عن الخصوصيات الأسلوبية للحكاية الشعبية ؟ إن كثيرا من الحكايات الشعبية التى جمعتها أو التى أتيح لى أن أسمعها لا تخرج فى بداياتها عن هذه الصيغة أو ما يشبهها « .. كان يا ما كان .. كان فيه .. » أو تبدأ بسؤال المستمعين أن يوحدوا الله وأن يصلوا على النبى (صلى الله عليه وسلم) .. « على ما توحدوا الله .. » كان فيه » أو « صلوا على النبى .. كان زيدوا النبى صلاة .. كان فيه زمان .. أو « فى مرة » .. إلخ ثم تبدأ الحكاية فى سرد ما تعرض له البطل الذى قد يكون إنسانا عاديا ، أو ذات صفات خارقة ، وتحكى عن مغامراته التى تنتهى عادة بنجاحه فى الوصول إلى هدفه ، وحصوله على ما يريده . ومع تسليمنا بأن الكم الأكبر من الحكايات الشعبية المصرية تبدأ بهذه الصيغ عادة ، إلا أننا لا نستطيع أن نعمم الحكم على الحكايات كلها لأسباب عديدة لعل أهمها وأخطرها أننا لا نستطيع أن ندعى أننا قد جمعنا حكاياتنا الشعبيه كلها أو جزءا منها يصلح لتعميم حكم أو تكوين نظرية شاملة ، وعلى ذلك فإن هذه الصيغ قد لا تكون صالحة لبداية الحكايات .. وهناك نسأل — فى حدود ما بين أيدينا — فى أى الحكايات تظهر صيغة البدء بتوحيد الله والصلاة على نبيه وفى أيها لا تظهر مثلا ؟ ! هل يمكن أن نجد مثلا بداية مثل هذه البداية « وحدوا الله .. كان فيه مرة عفريت .. » أو « صلوا على النبى .. كان فيه مرة عفريت .. » ؟ !! الحقيقة أن مثل هذه الصيغة لم تقابلنى مطلقا .. والحقيقة أننا نذكر هذا المثل لكى تفتح به مجالا أمام دارسينا

لا لـكى ننتهى فيه إلى رأى محدد ، فالأمر يحتاج إلى دراسات قائمة بذاتها. ولـكى يصبح الأمر أكثر وضوحا ، لننظر فى شكل شعبى آخر كاللغز مثلا، ولعلنا نسأل أنفسنا السؤال السابق نفسه ، ماهى الخصوصيات الأسلوبية للغز؟. إن اللغز فى جوهره مقارنة شىء بشىء آخر مختلف تماما . . فالبيضه مثلا . . تصبح مسجدا فى لغز « جامعنا ما له باب والمية ماليه الأعتاب » و «الشمعة» تصبح فتاة اللغز « الست من حسنها نزلت دموعها على خدها » والفرن يتحول إلى « جمل » فى هـذا اللغز « جملنا بارك فى المبارك ، يأكل حشيش الدنيا وهو بارك » ويكاد يكون هذا الأسلوب مبـدأ عاما ينطبق على الـكم الأكبر من الألغاز ، فالأشياء المقارنة تنتمى إلى أنواع مختلفة تمام الاختلاف ، فلا علاقة على الاطلاق بين الشمعة ، والفتاة ، أو بين البيضة والمسجد ، أو بين الفرن والجمل . . أن الشىء يقارن بشخص أو حيوان أو شىء آخر ، وعلى الرغم من أن هذا التعميم ليس صحيحا دائما فهناك بعض الألغاز التى لا تنطبق عليها هذه الحقيقة ، فالبيضة فى لغز آخر يعبر عنها بأنها « شكلها زى اسمها » وتوصف بأنها « حاجة لوحطيت لها شوال ملح ما تتملحش » ، وفى لغز عن الساعة يقال «وزنها وهيه فاضية ، زى وزنها وهى مليانة » ، إلا أننا يمكننا القول أنه يصدق على الـكم الأكبر من الألغاز ، ويحتاج الأمر إلى دراسة كيفية عقد هذه المقارنة أو تـكوينها حتى يمكن دراسة بنية اللغز والأسلوب الذى يتبع فى تركيبه ، وطبيعة هذه المقارنة .

إن الملاحظ أن هذه المقارنة تتعلق دائما بالمظاهر الخارجية ، وأنها تتعامل مع الشكل الذى يتصف به الشىء أكثر مما تتعرض لوظيفته أو مضمونه مثلا، ولـكن ذلك لا يمنع من وجود استثناءات ، وهو أمر متوقع ، إذ يمكن لنا

أن نجد ألغازا تتناول الشيء موضوع اللغة من ناحية وظيفته .. ولعل هذا يقودنا إلى النظر مرة أخرى فى طبيعة التعريفات فى ضوء تحليل الجوانب المختلفة للنوع أو الظاهرة ، مما يمكن أن يضيء أمامنا الطريق ، ويتيح لنا الفرصة كى نتعرف بشكل أكثر دقة على الموضوعات التى ندرسها .

وإذا أخذنا مثالا آخر لكى نتبين مدى مانحتاجه من دراسات لتوضيح هذه الجوانب فربما كان من المناسب أن ننظر فى الموال القصصى مثلا باعتباره أحد الأنواع الشعبية الغنائية التى تلقى قبولا كبيرا من الطبقات الشعبية ، وأن نتساءل معا عن تكنيك الموال القصصى ؟ إن الموال القصصى يحكى قصة بطبيعة الحال ، فإذا اقتربنا أكثر فإننا سنرى أن الكم الأكبر من المواويل القصصية يحكى القصة دونما تمايز بينهما ، بل يكاد يكون هناك أسلوب واحد متبع لا يخرج عنه الموال فى حكاية القصة التى تسير وفقا لما يفضله وجدان الجماعة الشعبية ، وتنبنى على حدث رئيسى واحد فى الأغلب الأعم ، ويتحرك هذا الحدث عن طريق الحوار والوصف ، ولكن هذا الحوار لا يقدم صراعا يطور القصة ، فهو لا يزيد عن كونه سردا لما هو حادث . ولا يمكننا مهما بذلنا من جهد أن نتوصل إلى معرفة شيء عن أصل هذا الأسلوب أو كيفية انتشاره أو تاريخه ، وإنما أقصى ما نستطيعه هو أن نمعن النظر ، فى أشكاله التى بين أيدينا لكى نتمكن من التعرف على خصائصه الأسلوبية[1] .

إن الأسئلة التى نثيرها فى هذا المقام عن تكنيك الفولكلور ، وخصائص

---

(١) أنظر للمؤلف الفصل الخاص بالموال القصصى ص ٢٨ أو ما بعدها فى « الأغانى الشعبية — دراسة ميدانية فى أقليم البرلس » رسالة ماجستير لم تنشر . قدمت إلى كلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٦٦ .

الأنواع الفولكلورية ، قـــد تتكفل بالإجابة على جوانب كثيرة منها ، الملاحظات والمعلومات التى قدمها الجامعون ، والنتائج التى توصل إليها الدارسون ، ولكن لا أحد من هؤلاء أو أولئك قد حاول الاجابة عنها مباشرة ، وهو ما نحن فى حاجة ملحه إلية . ويؤدى هذا بنا إلى أن نسير فى الطريق الذى بدأناه بأن نضع بقية الأسئلة أمامنا وأمام الدارسين ، أملا فى تحقق الفائدة المرجوة من اثارتها . ولقد آن الأوان لكى نسأل متى ؟ ! وهو سؤال ليس أسهل من سابقه ، طالما أن المادة المتاحة لنا لا تزال ناقصة ، ولايتيسر لنا أن نجيب إجابة نطمئن إلى صحتها تماما ، أو إلى صحة جزء منها على الأقل . . متى تبدأ الحكايات الشعبية مثلا بـ « وحدوا الله » ومتى تبدأ بـ « كان ياما كان » ومتى تستخدم صيغة كان فيه مرة . . إلخ . متى يبدأ الموال القصصى وفقا لما بين أيدينا بمثل هذه البداية :

يا أهل الأدب والمزايا والفنون بجراه
ها أقول لكم دور على اللى صار بجراه
الفن كيف بحر لارباب العلوم تجراه
أنا رسمت الرواية بالتمام حسان
رسمتها وقلتها بأفصح لسان حسان
وخلى بالكم معايا من الكلام حسان
لكل إنسان أمسك كتاب العلوم وجراه

ومتى يبدأ بحكاية القصة مباشرة كما فى هذا الموال وهو موال « شفيقة ومتولى » فى إحدى رواياته :

يااللى قريت الجرايد شوف فعال جرجا

واسمع لحادثة صبيه من نساء جرجا
الوعد جالها غصب عنها فى جرجا
فاتت بلدها وراحت توفى ما عليها
الأم هانت وأبوها نسيته راخر
كانت صبية وكان ليها ما عليها
اتسلطن إبليس شرك عقلها خالص
جاب الحرام الملعون حلاوة فى عينها
الحشا راح وانكشف خالص
وبان جمالها ظهر على الجسم وعليها
وبان جمالها وعينيها فتحت خالص . . .
إلخ الموال

ومتى يبدأ الموال بمثل هذه المقدمة التى تكاد تكون مكتفية بنفسها والتى انفصلت عن بقية الموال القصصى الذى يبدأ بها موال «الطير» ، لتصبح موالا قائما بذاته ؛ وما هى الأسباب :

يا تاجر الود هوه الود شجره فل
والا سواقى الوداد نزحت وماءها قل
أيام بنشرب عسل وأيام بنشرب خل
وأيام بنلبس حرير وأيام بنلبس فل
وأيام بنتام على الفراش وأيام بننام ع التل
وأيام بتيجى على ولاد الأصول تنذل
سألت شيخ عالم فى العلوم صندل

سند الـكتاب عن يمينه والتفت قال لى
من عاشر الندل بعد العندره ينذل . .

لاشك أن هناك إجابة ما عن مثل هذه الأسئلة ، فإذا انتقلنا إلى الحكاية الشعبية مرة أخرى وتساءلنا متى تستخدم الحكاية الشعبية الأسلوب الخاص بالمغامرة الثلاثية ، أو ثلاثية الأشياء بوجه عام ؟ فإننا نعتقد أنه قد لاتوجد إجابة محددة عن مثل هذا السؤال فى ظروف الدراسة المتاحة لنا الآن .

وقد يعن لنا أن نسأل أيضا أين يوجد هـذا النوع أو ذاك ؟ فالمواويل القصصية لا تغنى فى كل مكان مثلا ، وكذلك الحكايات ، وقد نسأل أنفسنا وغيرنا كذلك من أين تأتى القصة ؟ أو من أين يأتى هذا الأسلوب المتميز فى الحكاية أو الغناء ؟ لماذا تتبنى الجماعة هـذه الحكاية أو الأغنية وترددها ، وتتجاهل أو تسقط هذه الحكاية أو الأغنية من ذاكرتها ، وأى غرض تخدم ؟ ؟

إن هذه الأسئلة — وغيرها كثير — تحتاج أن نفكر فيها مليا ، وأن ننعم النظر فيها ، تطويرا لدراستنا ، ودفعا لها ، وحرصا على أن تحقق الهدف المرجو منها .

ولا تقتصر المشاكل التى يثيرها الفولكلور على جانب الدراسة فحسب، فمشاكل الجمع كثيرة أيضا ، وسوف نحدد أنفسنا هنا بالمشاكل التى يواجهها دارس الأدب الشعبى لاعتبارين أساسيين ، أولهما أنه الجانب الذى يمكن أن أزعم لنفسى بعض الخبرة فيه ، وثانيهما أنه يمكن أن يكون نموذجا أو مثالا لما قد يقابله الجامع عندما يتصدى للعمل الميدانى فى الجوانب الفولكلورية الأخرى .

إن الجامع لابد أن تتوافر له — بادىء ذى بدء — مجموعة من المهارات الشخصية والقدرات العلمية والتكنيكية . فهو أولا لابد أن يكون قادراً على التواصل مع الآخرين ، يستطيع أن يألف الناس ، وأن يكون مقبولا لديهم، قادرا على اكتساب احترامهم لنفسه ولعمله . ومن هنا فإنه يجب أن يكون على استعداد لإقناع هؤلاء الذين قد يظنون أنه إنما يجمع أغانيهم وحكاياتهم وأمثالهم وغيرها لكى يبيعها للإذاعة أو التليفزيون ، وألا يمل من الشرح المبسط الذى يناسب طبيعة الجماعة الشعبية التى يعمل معها . وهو مطالب ثانيا بأن يكون حافظا لبعض الأغانى والحكايات وما إلى ذلك لكى يحكيها للناس، وأن يكون — فى الوقت ذاته — قادرا على شرح بعضها وتحليله ، مما يعطيها أبعادا جديدة ليست فى متناول الإنسان العادى ؛ ذلك أن واقع الأمر يؤكد أن كثيرا من المؤدين لا يعرفون مغزى ما يروونه أو يغنونه ، ومن ثم فإنهم يشعرون بسعادة غامرة تحفزهم إلى الحكاية والغناء ، عندما يكتشفون أنهم يعرفون شيئا ذا قيمة ، وأن هذا الغريب يستطيع أن يعرف ذلك ، وأن يفهمه ، مما يزيد من فخرهم بأنفسهم وبما يمتلكونه وهو ماينعكس على إقبالهم على تزويده بما عندهم . وقد حدث فى إحدى المرات أثناء قيامنا بتسجيل بعض الأغانى والمواويل خلال الرحلة الميدانية التدريبية لطلاب السنة الرابعة فى قسم اللغة العربية فى منطقة البحيرة ، أن توقف أحد الرواة عن إلقاء المواويل ، بدعوى أن هذا ما يحفظه أو ما يعرفه ، ولما كان الرجل يبدو عليه أنه راوية ممتاز ، وأنه يعرف الكثير ، فلم يكن من السهل علينا أن نتركه ، وعلى ذلك فقد استأذنته فى أن ألقى بعض المواويل التى أعرفها ، واندهش الرجل لذلك وأخذ يستمع إلى ، وقد استفزه الأمر غاية الاستفزاز ، وإذا به ينطلق فى حدة ، قبل أن أكمل ما لدى من مواويل ، لكى يلقى بكل

ما عنده . ويعرف الذين مارسوا العمل الميدانى أن الرواة أحيانا يكونون فى حاجة إلى ما ينشط ذاكرتهم ويحفزهم إلى الأداء ، خاصة فى المواقف المفتعلة أى التى لا يؤدى فيها النوع الشعبى مرتبطا بمناسبته ، ففى الموقف الأول يعانى الراوى أو المغنى لكى يستجيب لرغبات الجامع ، أما فى الموقف الثانى — وهو الموقف الطبيعى — فإن طبيعة المناسبة ، والانفعال بها ، والتفاعل معها ، بكل ما تمثله من أطراف ، يجعل الأمر أكثر سهولة ويسرا ، ومن هنا فإنه من المناسب للجامع أن يترك المؤدى على سجيته دونما تدخل ، أو توجيه .

ويحتاج الجامع بالإضافة إلى ذلك أن يكون قادرا على إدارة الأجهزة المعقدة التى يستخدمها ، وإصلاحها إذا إحتاج الأمر إلى ذلك . كما يجب أن يروض نفسه على تقبل كل أنواع الأطعمة أو المشروبات التى تقدم له ، وتحمل الاستمرار عدة أيام دون نوم أحيانا ، بلا شكوى أو ضجر .

على أية حال ، إن الجامع يجب أن يكون رجل علاقات عامة ناجحا ، ذا معدة قوية ، ورأس قوى ، صبورا ، مبتسما . صادقا دائما . كما يجب أن يكون أيضا على معرفة بالمناهج العلمية التى يحتاجها ، وذا دراية واسعة بالإطار الثقافى الذى يتعامل معه ، حتى يتمكن من أداء عمله بنجاح .

وإلى جانب تلك المشكلات الشخصية ، مثل مشكلات اختيار الأجهزة وإدارتها ، وتحديد مكان الجمع ، والتعامل مع الرواة والمغنين وما إلى ذلك ، فإننى أعتقد أن هناك مشكلات أخرى أكثر أهمية ، ذات صلة بموضوع الجمع ولكنها لم تنل ما هى جديرة به من إهتمام من جانب دارسينا . . وعلى سبيل المثال . . ماذا على الجامع أن يجمع ؟ !! وما هدفه ؟ إن المسئولية التى

تقع على عاتق الجامع الميدانى كبيرة جـدا ، فهو الذى يضع أمام الباحث المكتبى المادة التى يمكن أن يبنى دراساته على أساسها ، ومن ثم فإن فشل الجامع فى أن يحصر المادة الوثيقة الصلة بالموضوع المطلوب دراسته ، سواء لنقص فى الاستقراء أو عن طريق اجتهاد خاطىء ، أو حكم لا يستند إلى أساس علمى ، يمكن أن يؤدى بالباحث إلى نتائج غير صحيحة ، وهو أمر خطير يؤثر على الدراسة تأثيرا كبيرا .

لقد سبق لنا أن ذكرنا أننا نحتاج إلى جهود العلوم الأخرى ، ونتائجها ، ولا شك أننا فى مجال الجمع أحوج ما نـكون إلى نتائج الأنثروبولوجيا ، وخاصة فى مجال رصد الظاهرة الثقافية . وكيفية وضعها ودراستها ، ومن هنا فإن لدى هذا العـــلم الـكثير مما يمكن أن يكون مفيدا لنا عند جمع المادة الفولـكلورية . إن الأنثروبولوجيين قد اهتموا لفترة طويلة بالمناطق الثقافية المعزولة ، أو التى تختلف اختلافا واضحا عما ألفوه فى ثقافتهم ، ويمكننا أن نستفيد من أسلوبهم فى دراسة الظاهرة الثقافية وخصوصيتها فى المناطق المتميزة التى درسوها ، لـكننا ينبغى أن ندرك فى الوقت ذاته ، أن الأغنية الشعبية مثلا ، لها خصوصيتها التى تتميز بها ، ولـكنها لا تقف وحدها منعزلة عن غيرها من الأنواع الأخرى . وعلى ذلك ، فإن على الجامع أن يضع فى إعتباره النقاط الأربعة التالية عند جمعه الأدب الشعبى من الميدان .

أولا : إنه يجب أن يجمع المـادة — وأن يقدمها أيضاً — على أنها أدب شعبى أو شفاهى .

ثانياً : إنه يجب أن يبحث عن منشأ هذه المـادة التى يجمعها .

ثالثاً : إنه يجب أن يجمع كل ما يستطيع معرفته عن المؤدين — رواة أو مغنين أو غيرهم .

رابعاً : إنه يجب أن يجمع كل ما هو ضرورى لفهم مضمون المادة الشعبية ومواطن الجمال فيها ، مستعينا على ذلك بالرواة ، والمتلقين .

ولنبدأ فى توضيح كل نقطة من هذه النقاط على حدة .. حتى يمكن أن تكون ذات فائدة للجامعين والدارسين على السواء .

إننا — كجامعين — لابد أن نجمع المادة ، وأن نقدمها كأدب شعبى ، أو شفاهى ، وهذا أمر مقرر ولكننا سنكتشف — إذا ألقينا نظرة عجلى على المجموعات الشعبية المدونة التى بين أيدينا ، أنها غالبا ودون استثناء تقدم معلومات ضئيلة للغاية عن كيفية تقديم هذه المادة . لقد قدمت كما لو أنها قد جاءت من مصادر معروفة ، أو كما لو كانت أدبا مقروءا ، لا أدبا مسموعا . وما دامت قد قدمت كما لو كانت أدبا مقروءا ، فقد طبعت ، ونظر إليها على أنها أدب مكتوب ، ومن ثم عولجت أو درست بنفس الأسس التى يدرس بها الأدب المصقول أو الخاص . وقد وقع فى هذا الخطأ نفسه كل دارسى أدبنا العربى القديم الذى كان معظمه شفويا من ناحية الأصل والمنشأ ، ومن ناحية أسلوب التقديم والعرض . إن قصص ألف ليلة وليلة مثلا ، فيها كثير من العيوب والنقائص الفنية فى بنائها كنتيجة طبيعية لأنها كانت تروى شفاها، ومن ثم كان من الطبيعى أن نحس فى بعض الأحيان عند قراءتها بأن هناك بعض التفكك فى الأحداث أو الجمود فى المواقف ، أو التكرار الذى قد يصبح مملا أحيانا . وينطبق هــذا على كثير من الحكايات الشعبية ، فهى تفقد بتدوينها ، بالأسلوب الحالى ، حيويتها ، وتصبح شيئا جامدا لا حياة فيه ،

كما لو كانت مسرحية تقرأ فى صمت . وكنتيجة أخرى لإهمالنا وصف أسلوب تقديم الحكاية أو الأغنية وما يرتبط به من انفعالات ومواقف ، وردود فعل ، وخضوعنا من ناحية أخرى لقواعد الكتابة المتعارف عليها ، فإننا نفشل فى كثير من الأحيان فى إدراك أن الحكاية الشعبية وكثيرا من المواويل القصصية درامية ، وان خيال المستمعين المتعجبين بما يسمعونه ليس هو الذى يعطينا تأثيرها فحسب .

إن الحكايات الشعبية تصبح حكايات فقيرة جدا فنيا ، وتفقد كثيرا من تأثيرها عندما تقرأ ، والأمر نفسه بالنسبة للأغنية والموال القصصى ، عندما يفقدان صلتهما بالجانب الموسيقى والأداء . وعلى أية حال فإنها تجربة لا تنسى أن نستمع إلى حكاية شعبية أو موال قصصى مثلا من راو ممتاز ، لمستمعين يقدرون ذلك . ولعلنا نستطيع أن نورد هنا مثالا يصلح للاستشهاد به . الراوى هنا هو محمد عبدالهادى ، والمكان هو قرية «الطرح» بمحافظة البحيرة والزمان هو ديسمبر ١٩٧٢ .. الرجال والشبان كانوا يملأون السرادق المقام احتفالا بتوديع أحد الحجاج المسافرين إلى بيت الله الحرام والنساء والفتيات يجلسن على أسطح البيوت ، وفى الشرفات وخلف الشبابيك . . البعض قد وجد مكانا ، والبعض الآخر واقفون حول السرادق . . الجمع يبدو سعيدا بهذه المناسبة .. العيون تلمع تحت نور « الكلوبات » التى تغمر المكان بأضوائها ، وعبارات التحية والتهنئة تسمع هنا وهناك . . وزغاريد النساء ترتفع مدوية من حين إلى حين . . وبدأ المغنى بعمامته وجبته وقفطانه ، يحتل مكانه ، وخلفه الفرقة الموسيقية التى تصاحبه بالعزف ، فى مواجهة الجمهور المحتشد للسماع ، تعزف الفرقة الموسيقية ، ويبدأ الصمت يخيم على الجميع

الذين يركزون أنظارهم على الراوى المشهور فى المنطقة ، بقامته المتوسطة ، وحيويته البادية ، وابتسامته التى تعبر عن سعادته بهذا الجمع الكبير . لقد كان الراوى يتحرك هنا وهناك أمام الجمهور . . يغنى ، ويمثل ، ويتوقف ليسرد جزءا من القصة التى يحكيها والتى استلهمها من قصة يوسف عليه السلام، المذكورة فى القرآن الكريم . يتقمص هذه الشخصية فيرق صوته ، أو يصبح أدنى إلى الهمس ، ويتقمص شخصية أخرى فيبدو عنيفا ، قاسيا ، تبرق عيناه بالشر ، ويتحدث باسم شخصية ثالثة ، فتنعكس ملامح الشخصية على صوته وهيئته . . يبدو خائفا ، فيرفع « جبته » ويضعها فوق رأسه كأنما يحاول التخفى وهو أثناء ذلك كله ، يوجه معاونيه من الموسيقين ، وقد يتوقف لأن بعض الذين يطلقون الأعيرة النارية كعادتهم فى التعبير عن فرحتهم فى مثل هذه المناسبات ، قد غالوا فى هذا الأمر مغالاة شديدة ، مما قد ينذر بالخطر ، أو يصرف الناس عن متابعته . . ثم يعود مرة أخرى إلى حكايته . . [1]

ومع أن كثيرا من المستمعين يعرفون هذه القصة ، ومن سمعها من الراوى أكثر من مرة ، إلا أنهم كانوا يجلسون منصتين ، يتابعون الراوى ، ويتجاوبون معه . . يسخطون عندما يتعرض الانسان الخير لمأزق أو لمكيدة، ويفرحون ، ويصفقون عندما ينجو منها ، وينتصر الخير . . ويتمايلون مع نغمات الموسيقى ، ويبلغ بهم الحماس أشده عندما يتأزم الموقف ، ويسعدون كل السعادة بانفراج الأزمة فيدفعون للراوى بعض النقود . . تعبيرا عن استحسانهم ورضاهم . .

لقد سجلنا للراوى نفسه ولغيره تسجيلات خاصة ، دون جمهور كبير ،

---

(١) أنظر الصورة المرفقة

فلم يكن فى مقدورنا ، خلال عشرة أيام — أن نتابع كل الرواة والمغنيين فى المنطقة أو أن نشارك فى كل المناسبات التى جرى الاحتفال بها آنذاك .. وقد تعطى هذه المجموعة من الصور التى التقطت للرواة أثناء آدائهم فكرة بسيطة عن هذا الجانب الذى نتحدث عنه .

أن الهدف من وضعنا لهذا الموقف ، وحرصنا على وضع هذه الصور ، هو أن نوضح أن الجانب الدرامى ، والتشخيص أو التمثيل ، يغيبان عن القصة عندما تقرأ ، وبذلك تفقد جانبا هاما من جوانب إثارتها والاستمتاع بها ، وتؤثر بالتالى على فهمها وتحليل ابعادها المتعددة .. ولعلنا نتساءل هنا .. ماذا يستطيع الجامع الميدانى أن يفعل بمادة كهذه التى بين أيدينا ؟ لا شك أنه من غير المقبول ان يقدم النص عاريا دون أية إشارة إلى ما حوله ، ومن ثم ربما كان من الأفضل أن يستعين بالصورة الثابتة أو المتحركة ، لتغنى عن وصف ما سمعه ورآه ، وأن يعرف بالنص الذى يقدمه ، تعريفا دقيقا مفصلا . وهو مطالب بأن يرصد الصوت ، والنغمة ، والتغيرات التى تحدث فى الصوت أثناء الالقاء أو الغناء ، وتصريف الكلمة ، والإيماءات ، وتعبيرات الوجه ، كما يرصد النص ويجمعه ، كما أنه لا يجب أن ينسى المستمعين أو المشاهدين ، وانفعالاتهم ، وردود فعلهم . . وبشكل أكثر اختصارا أنه يجب أن يقدم مادته على نحو مضبوط دقيق باعتبارها مادة شفاهية .

ولكن مهمة الفولكلورى لا تنتهى بهـذه البساطة ، بمجرد تسجيل الموقف الشفاهى ، ذلك أن الثقافة الشعبية ثقافة جمعية ، وهى فى الوقت ذاته متسعة جداً ومتنوعة الجوانب والعناصر ، ويرتبط كل عنصر من عناصرها تمام الارتباط بأصلة أو منشئة وهو ينمو بعيدا عن منشئه فى أحيان كثيرة

بطريقة خاصة جدا بالمقارنة بما يحدث من نمو عناصر الثقافة الأخرى ، حيث يعتمد النمو على العامل الفردى أكثر مما يعتمد على الجماعة بشكل رئيسى ، ومن هنا فان الباحث لا يجب أن يكتفى بجمع الأغنيه أو الحكاية فحسب وإنما عليه أيضا أن يحاول التعرف على أصلها ومنشئها . وهنا لعله من المفيد أيضا أن نضرب مثلا من أدبنا الشعبى .

لقد حاولت جمع الأغانى الشعبية من منطقة بحيرة البرلس على شاطىء البحر المتوسط ومن الفيوم ومن البحيرة ومن مناطق أخرى ، وسوف أشير هنا إلى أغانى العمل عند الصيادين فى البرلس . . تبدأ رحلة الصيد فى الفترة التى قضيتها هناك[1] فجر السبت من كل أسبوع ، وتستمر حتى مساء الأربعاء. يخرج عدد من المراكب الشراعية فى شبه قافلة إلى عرض البحيرة لتبدأ عملية الصيد ويسمونها « القفشة »[2] يلقى الصيادون بشباكهم ثم ينزلون إلى الماء ، ويبدأون فى الغناء ، وهذه إحدى أغانيهم التى يغنونها وهم يتحركون فى الماء فى بطء ، يدفعون الشباك أمامهم ، ويقود أحد الصيادين مجموعة الغناء ويرد الباقون عليه .. ويبدأ الصيادون عادة بغناء بعض الأغانى التى يتوجهون فيها إلى الله بالدعاء أن يرزقهم الرزق الحسن ، ويتشفعون بالرسول عليه الصلاة والسلام وبأولياء الله الصالحين

× قائد الصيادين : قول على الله . .

— الصيـــادون : قول على الله . .

---

(١) الفترة من مايو ١٩٦٥ إلى أكتوبر ١٩٦٥

(٢) أنظر الوصف بالتفصيل فى « الأغانى الشعبية — دراسة ميدانية فى منطقة البرلس » ص ١٥٩ : ١٦٤ .

× : والرزق كله . .

— : قول على الله . .

× : يارب توبـة . .

— : قول على الله . .

× : تغفر لنـــا . .

— : قول على الله . .

× : وتسامحنــا . .

— : بجاه نبينـا . .

: وتلطف بينا . .

— : بجاه نبينـا . .

ثم ينتهى الجزء الأول من عملية الصيد ، ويبدأ الجزء الثانى وهو تفريغ ما اصطادوه فى أحد المراكب ، وهنا يختلف الإيقاع ، فيصبح أكثر سرعة ، وأكثر تفاؤلا ، إذ يرون نتيجة عملهم ، وما بذلوه من جهد فيوجهون الحديث إلى حبيباتهم متغزلين فيهن :

× قائد الصيادين : يابو شال وردى

— الصيـــادون : يابو شال وردى

× : وردة لك ووردة لى

— : يابو شال وردى

× : وردتين على طرف شالك

— : يابو شال وردى

× : يا حلو أنا لك وانت لى

— : يا حلو أنا لك وانت لى

× : يا حلو أنا قاعدة جنبك

— : يا حلو أنا لك وانت لى

× : يابو شال وردى

— : يابو شال وردى

ويعودون مرة بعد أخرى إلى الماء ، لتبدأ دورة جديدة من دورات الصيد، ويعود الغناء مرة أخرى ، بعد أن يكونوا قد انتهوا من طرح الشباك ؛ ويبدأ قائدهم . .

× قائد الصيادين : هيلا يالله هيلا . .

— الصيـــادون : هيلا يالله هيلا . .

ويكررونها عشرات المرات . . وهم يتقدمون فى بطء . . بينما تتوارى أشعة الشمس شيئا فشيئا وتزداد الحركة بطئا ، ويغلب على الايقاع الحزن . .

× يا للنبى . .

— : هيلا يالله هيلا . .

ويكررونها أيضا عشرات المرات . . . وترتفع هنا وهناك ارشادات قائد الجماعة التى يوجهها إلى بقية الصيادين ، يحثهم على بذل الجهد والتنبه للشباك ، أو يزجر أحدهم ، إذا أحس منه تقصيرا يخل بالعمل ، أوتقاعسا عن

متابعة زملائه ، وأثناء ذلك كله لا يتوقف الغناء أو يتوقف تقدم الصيادين ، فى مواجهة بعضهم البعض ، رافعين الشباك :

× : من عزبة البـ (رج) . .

— : هيلا يالله هيلا

× : البرج جينا . .

— : هيلا يالله هيلا

× : جينا حفا (يا) .

— : هيلا يالله هيلا

× : حفايا وعرايا . .

— : هيلا يالله هيلا

× : هيلا يالله هيلا . .

: هيلا يالله هيلا

× : يا مصر ما نتيش . .

— : هيلا يالله هيلا

× : ما نتش بعيدة . .

— : هيلا يالله هيلا

× : ع اللى جاوعه . .

— : هيلا يالله هيلا

× : ياواد جديدة . .

— : هيلا يالله هيلا

× : وأنا جاوعى . .

— : هيلا يالله هيلا

× : يا واد مشرمط . .

— : هيلا يالله هيلا

× : لأخذه وراح به . .

— : هيلا يالله هيلا

× : أروح به الحصيده .

— : هيلا يالله هيلا

× : يالله أقطمك . .

— : هيلا يالله هيلا

× : هيلا يا برلس . .

— : هيلا يالله هيلا

× : ياللى ترابك . .

— : هيلا يالله هيلا

× : ياواد عمانى . .

— : هيلا يالله هيلا

× : هيــــــلا

— : هيلا يالله هيلا

× : وإرخى عـــلى . .

— : هيلا يالله هيلا

× : الموث ستاير . .

— : هيلا ياالله هيلا

× : والموت ما . .

— : هيلا ياالله هيلا

× : يتفرح فيه . .

— : هيلا ياالله هيلا

× : دا كاس وع . .

— : هيلا ياالله هيلا

× : ع الناس داير . .

— : هيلا ياالله هيلا

× : هيلا هيلا . .

— : هيلا ياالله هيلا

ويتكرر صعودهم إلى المركب حيث يفرغون السمك ، وهو ما فعلوه عشرات المرات أثناء النهار ، وهم لا يزالون يغنون . . وقد آذنت الشمس بالمغيب :

× : هَبى ريح العصارى فكرنى ولدى . .

— : فكرنى ولدى

× : فكرنى ولدى . .

— : فكرنى ولدى . .

× : فكرنى أمى وأبويا والغالى ولدى

— : والغالى ولدى . .

× : والغالى ولدى . .

— : والغالى ولدى . .

وتستمر الأغنية بغير انقطاع إلى أن ينتهوا من تفريغ السمك ، وعندئذ يمكنهم أن يستريحوا بعد عناء يوم طويل . . إنهم يغنون مثل هذه الأغانى فى الساعة الأخيرة قبل انتهاء العمل اليومى ، وهى تعبر عن احتياجاتهم سواء عن وعى أوعن غير وعى ، على وضعهم القاسى وشقائهم طوال اليوم ، وحلمهم بالراحة ولقاء الأهل والأحباب . وهكذا نستطيع القول أن الأغنية تكتسب معناها من بيئتها الثقافية ، وتصبح بعيدة عن هذه البيئة غير ذات معنى .

ان الأغنية وبيئتها أوأصلها متممان كل منهما للآخر ، فهى تبدو — فى هذه الحالة السابقة وكأنها تأتى تلقائيا أو عفويا من شفاه الصيادين ، معبرة عن تعودهم على وضعهم هذا وقبولهم له ولما فرضه عليهم قدرهم . ويمكننا أن نلاحظ بناء على ذلك أنه لا يوجد هنا احتجاج ذو خصوصية ، أو اندفاع فى رفض ما هو موجود أو قائم ، بل يمكن القول إن هناك احساسا بأن هذه هى طريقة الحياة الوحيدة التى يمكنهم أن يعيشوها ، على الرغم من الحزن الذى يلون الأغنية ، فهى ليست تعبيرا عن الفرد ، بل عن الجماعة كلها .

لقد حاكى كثير من المغنين المعاصرين الأغانى الشعبية ، وهذه الأغانى لا معنى لها بالقياس إلى بيئة ثقافية شعبية ، فى الماضى أو فى الحاضر ، فأغنية

مثل أغنية « أنا كل ما أجول التوبة » لعبد الحليم حافظ[1] لاعلاقة لها مطلقا بالموال الذى يبدأ بهذا الجزء ، وهو موال « ياسين وبهية » ، فالنغمة مختلفة ، والوظيفة أيضا مختلفة ، ان أغنية عبد الحليم حافظ كشكل فنى تعكس شخصية المشتركين فى تكوينها وأفكارهم ، على العكس من الشكل الفنى الشعبى الذى تكونه البيئة الشعبية بعناصرها المتعددة ، لقد كنا نتوقع من أغنيته أن تعيد عالمها ، وأن تقدم النموذج على رفض السلبية وأن يظل الإنسان ألعوبة فى يد القدر ، ولكن ذلك لم يحدث .

ان مهمة الجامع — إلى جانب جمع المادة — أن يحاول التعرف على الأسلوب الذى تكونت به المادة ، والمرحلة التى مرت بها حتى وصلت إليه ، لأنه من خلال معرفتنا بالإطار الثقافى يمكن للدارس أن يتوصل إن معرفة أهمية المادة ووظيفتها ، ولكن من المهم أيضا ألا نلح على الجوانب الاجتماعية

(١) تقول الأغنية وهى من كلمات « عبد الرحمن الأبنودى »

أنا كل ما جول التوبة يا بويا — ترميني المجادير ياعين
وخدانى عيونه السوده يا بويا — ومدوبنى الحنين ياعين
متغرب والليالى يابويا — مش سايبانى فى حالى ياعين
والرمش اللى هاجرنى يابويا — وادينى انت الفرحة ياعين
وأنا كل ما جول التوبة يابويا ترمينى المجادير

يارموش جتاله وجارحة يابويا — وعيون امسانه وسارحة ياع
حديكى العمر كله يابويا — وادينى انت الفرحة ياعين
القلب الأخضرانى يابويا — دبلت فيه الأمانى ياعين
ولا قادر طول غيبتكم يابويا — اشرب من بحر تانى ياعين
وأنا كل ما جول التوبة يابويا ترمينى المجادير

للثقافة ، وان لانجعل دراستنا للبيئة الثقافية أكثر أهمية من الحكاية أو الأغنية أو اللغز ، وهو الاتجاه الملاحظ بين الانثروبولوجيين والفولكلوريين ، أو الفولكلوريين الانثروبولوجيين ، فالحقيقة أن الفولكلوريين عامة ودارسى الأدب الشعبى منهم ، ليسوا انثروبولوجيين ثقافيين أو اجتماعيين ، يهدفون إلى دراسة الثقافة كلها بجوانبها المختلفة : فدارسو الأدب الشعبى يجب أن يوجهوا اهتمامهم إلى الأدب ، وأن يهتموا بالبيئة وأن يدرسوها بالقدر الذى يفيدهم فى دراساتهم بحيث لا تطغى دراسة البيئة على بقية الجوانب الأخرى أو تجور عليها ، ولكن علينا أن نتنبه إلى حقيقة هامة ، وهى أنه ليس كل أدب شعبى من الضرورى أن ينشأ فى البيئة الثقافية التى يشيع فيها أو يتردد فيها ، إذ قد يكون متأثرا بقوة بالمناطق المجاورة مكانيا وزمانيا وبناء على ذلك ، فالجامع عليه أن يعرف إقليمه أو بيئته معرفة حميمة ، وجيرته معرفة جيدة مما يجعله قادرا على تتبع الاستعارات والتأثيرات المتبادلة ، وكيفية تجميع المادة .

ان جامع الحكايات الشعبية لأى مجموعة — مثلا — مطالب بأن يعرف ثقافة المجموعات المجاورة وحكاياتها أيضا ، وأن يكون على دراية بمكونات ثقافة المجتمع الذى تنتمى إليه الجماعة المدروسة عامة ، وينبغى هنا أن نشير إلى أهمية هذا الجانب ، فالجامع لا يستطيع أن يدرس الجماعة عن طريق انطباعاته الذاتية ، أو ردود فعله الشخصية لكل مايسمعه ويراه فمن الضرورى أن يسجل ملاحظاته عن الرواه والمستمعين ، والبيئة عامة من خلال الممارسة العملية ومن خلال أسئلة كهذه مثلا . ماذا تعنى له هذه الأغنية أو الحكاية ؟ لماذا تغنى هذه الأغنية أو لماذا تحكى هذه الحكاية ؟؟ لماذا تبدو هذه الشخصية

فى الحكاية بهـذا الشكل ؟ . . . إلخ ، وبالإضافة إلى ذلك فإن كل أغنية أو حكاية ، يجب أن تسجل فى أوقات مختلفة من نفس الرواة ، ومن رواة مختلفين ، وذلك من أجل دراسة التشابه والاختلاف بين الرواة بعضهم البعض ، وبين النصوص بعضها البعض ، ودراسة استجابة المستمعين للرواة والنصوص أيضا .

منذ عدة سنوات عندما كنت أجمع الأغانى الشعبية ، كان على أن أسجل نماذج من البكائيات ، باعتبارها شكلا من أشكال الغناء الشعبى ، ولم يكن الأمر سهلا لارتباط البكائيات بمناسبات الوفاة ، وأن اللائى يغنينها من النساء ، ومن غير المعقول أن يسمح لرجل أن يوجد بينهن فى مثل هذا الموقف ، وكان البديل بالطبع أن أبحث عمن يمكنهن القيام بذلك بأية صورة من الصور ، خاصة أننى أعرف أنه لاتوجد سيدة فى مجتمعاتنا الشعبية لاتحفظ قدرا من البكائيات ، ولكن المشكلة هى كيفية إقناع أى سيدة بأن تقول ماتعرفه. ظللت أبحث وانقب ،لعلى أجد سيدة واحدة تقبل هذه المهمة الثقيلة ، إلى أن دلتنى السيدة التى كنت استأجر غرفة فى بيتها على سيدتين يمكنهن أن يسجلن لى ما أريد لقاء أجر أدفعه لهن ، ولكنها قالت لى إن ذلك لا يمكن أن يتم فى بيتها بأى حال من الأحوال ، لأن هـذا قد يصبح نذير شؤم لها ولأسرتها ، وعلى ذلك لم يكن أمامى إلا أن أصحب السيدتين إلى خارج القرية ، بين الحقول لكى أتمكن من التسجيل ، كانت إحدى السيدتين تبلغ من العمر حوالى ستين عاما أما الأخرى فكانت فى حوالى الأربعين تقريبا وكانتا تبدوان متجهمتين وأخبرتنى السيدة الأكبر سنا أن هذه هى المرة الأولى فى حياتها التى تقف فيها مثل هذا الموقف ، وأنها لا تدرى ما إذا كانت ستستطيع أن تقول شيئا . . فالموقف غير طبيعى وهى لا تعرف كيف

تبدأ «فالكلام — على حد تعبيرها — بيجيب بعضه» حاولت ملاطفتها ، والتخفيف عنها ، وتملقتها كثيرا ، وأخبرتها ببعض البكائيات التى لصقت بذاكرتى ، وبدأت السيدة فى الغناء . فى البداية كان صوتها خاليا من الانفعال ، كانت الوقفات تطول بعد كل مقطوعة ، ثم أخذت السيدة الأخرى تغنى فى صوت ملىء بالحزن والشجن وكلما مر الوقت ، إزداد صوتها لوعة وأسى ، وانهمرت الدموع من عينيها ، مما دفع السيدة الأكبر سنا أن تأخذ منها الميكرفون ، تخفيفا عنها ، وأن تعاود الغناء مرة أخرى ، وبدأت الدموع تترقرق فى عينيها ، ويتحشرج صوتها بتأثير البكاء ، وعندئذ أوقفت التسجيل .. وأخذت أخفف عنهما ، فأخبرتنى السيدة الثانية أنها تذكرت ابنتها التى لما يمض على وفاتها غير بضعة أشهر ولما سألت السيدة الأولى عما إذا كانت قد فقدت قريبا لها أو عزيزا عليها منذ فترة قريبة فأجابتنى بالنفى ، فسألتها عن سبب بكائها وتأثرها الشديد ، فقالت « لأن الكلام يقطع القلب » وقد لاحظت أن من كانوا معى أثناء التسجيل ، وهم الرجل الذى كنت أسكن عنده وزوجته ، وبعض الذين كانوا يستأجرون بعض الغرف الأخرى ، قد بدا عليهم التأثر الواضح بل أن بعضهم أخذ ينشج بالبكاء ، وبعد أن هدأت الانفعالات بدأنا التسجيل مرة أخرى ، لنتوقف من وقت إلى آخر ، حتى تستعيد السيدتان هدوءها ، وهكذا إلى أن انتهينا من التسجيل . وقد اكتشفت شيئا جديرا بأن أذكره هنا أن كثير ممن استمعوا إلى هذا التسجيل وخاصة من النساء ، كانوا يتأثرون جدا لما يسمعونه ، بل أن بعضهم كان يبكى أحيانا ، واعتقد ان السبب فى ذلك هو ان هذه البكائيات تذكر دائما بالموت عامة ، وتعيد إلى ذاكرة المستمعين ذكريات الذين ماتوا من الأقارب والأصدقاء ، وهذا التفسير قد يبدو تفسيرا سطحيا ، ولكن الشىء الهام الذى

تجدر ملاحظته هو ما حدث من ردود فعل إزاء النصوص ، مما يعد — فى بعض الأحيان — أكثر أهمية من النصوص نفسها ، ومن هنا فالجامع مطالب بأن يلاحظ فى عناية ودقة كل التفاصيل المحيطة بالعملية كلها ، كما أن من واجبه — إلى جانب جمعه الأدب الشعبى فى بيئته الثقافية باعتباره أدبا شفاهيا — أن يتعرض لمغنى الأغانى والمواويل ورواة الحكايات وغيرها ، ففى المجتمعات الشعبية عشرات من المغنين والرواة ، يستطيعون أن يمدوا الجامع بما يريده من معلومات عما يرددونه ، وعن بيئتهم الثقافية . ومع اعترافنا فإن أغلب المؤدين لا يغنون أو يحكون بالشكل الذى نرجوه ، إلا أننا نعترف أيضا بأنهم يمكنهم أن يعبروا عن ثقافتهم الشعبية بدرجات متفاوته .

إن أى معلومات يمكن الحصول عليها من الرواة ، تستحق من الجامع أن يوليها اهتمامه لأنها غالبا تفيد فى إلقاء الضوء على الجوانب المتعددة للأغانى والحكايات والأمثال والمعتقدات وغيرها ، سواء من ناحية معناها أو مضمونها أو تاريخها . . إلخ . وفى كل مجتمع هناك أفراد يتميزون على غيرهم بقدرتهم على الحفظ والأداء ، ويمتلكون من المادة أكثر مما يمتلك غيرهم ، وهؤلاء عادة هم الرواة والمغنون الممتازون الذين يعتمد عليهم الجامع وهم من نحتاج من الجامع أن يقدم لنا معلومات مفصلة عنهم .

إن الأدب الشعبى الصحيح أو الحقيقى هو الذى يجمع فى ظروف تعطينا الكثير عن المؤدى المباشر ، كما تمكننا من أن نمحص صحة ما يؤديه ، وقدرته على أن يصبح ناقلا أو مؤديا .

إننا لابد من أن نتنبه إلى تسجيل سيرة حياة المؤدى ووضعه وضعا دقيقا يتضمن أسلوبه فى الحكاية أو الغناء أو الأداء بصفة عامة ، لأن هذا سيؤدى

بنا إلى فهم طبيعة الإبداع الشعبى ، كما أنه سيفيدنا عند المقارنة ، ذلك أن الوصف العابر والمعلومات المتيسرة لن يكونا لهما أية أهمية فى هذه الحالة . فإذا جمعنا الحكايات الشعبية مثلا ، من أجل مقارنة ثقافية أو من أجل إعادة بناء تاريخ حياة ، فإننا نواجه عندئذ سؤلا جوهريا : هل نستطيع التأكد من أن الحكاية ، حكاية شعبية حقيقية أو أصيلة ، وليست إحدى النسخ المتداولة والتى تبدو وكأنها شعبية أو أنها من عمل أحد الأدباء ، أو لعلها إعادة قص للحكاية نفسها عن طريق كاتب شعبى ، أوجامع مبتدىء ، أو كاتب يعيد كتابتها لأغراض سياسية أو تجارية أو دينية ؟ ! قد تكون الحكاية المطبوعة حكاية شعبية حقيقية ، ولكن إذا لم نعرف الظروف التى جمعت فيها وراويها ، فإننا قد نشك فى صحتها ، وقد يؤدى هذا بنا إلى أن نصنفها فى غير موضعها . وهنا مشكلة أخرى لابد من أن ينتبه إليها الجامع وهى ترتبط بمدى الثقة فى المؤدى نفسه ، فكيف نتحقق من أنه لم يحصل على حكايته من كتاب مطبوع ، أو على أغنيته من اسطوانة قديمة ؟ ! إننا نعتقد أن ذلك يمكن يتحقق إذا جمع الجامع كمية كبيرة من المادة ، من مؤدين مختلفين ، والا يكتفى بما يخبره به المؤدىء مثلا من أنه قد سمع هذه الماده من أبيه أو حفظها عن أمه فحسب ، بل إن عليه أن يعاود الاتصال بالراوى أو المغنى ، مكررا تسجيل المادة نفسها ، منه ومن غيره ، وموجها الأسئلة نفسها له ولغيره .

إننا فى حاجة إلى أن يجيب لنا الجامع على مثل هذه الأسئلة ؟ من أين حصلوا على مادتهم ؟ ولماذا ظلوا محتفظين بها ؟ هل غيروا عن عمد فيها ؟ بالإضافة إلى أننا نريد أن نعرف أشياء كثيرة عن هؤلاء المؤدين . . عن

موروثهم ، عن أسلوبهم فى تكوين المادة التى يؤدونها ، عن تطويرهم لمحفوظهم من الأغانى والحكايات وغيرها ، ذلك لأن دراسة هذه الخصوصيات سوف تلقى مزيدا من الضوء على المادة ومضمونها ، وعلاقتها بغيرها وتطورها وبنائها الفنى ، وإطارها الثقافى .

ويقودنا هذا إلى التنبيه إلى جانب هام فى دراسة الأدب الشعبى ، وهو جانب فنيته أو بناؤه الفنى ، فالفكرة الخاصة بتميز البناء الفنى للأدب الشعبى وجمالياته ' عن البناء الفنى للأدب الخاص ' تثير كثيرا من الجدل والنقاش حولها ، ولن يمكن توضيح هذا الأمر دون أن يكون بين أيدينا المعلومات التى تعيننا على ذلك ، وهى مهمة الجامع فى المقام الأول ، فالجماليات الشعبية من أكثر جوانب الأدب الشعبى أهمية ، ولهذا السبب فإن الجامع يجب أن يتعرف عليها وأن يدرك عناصرها ، لكى يضعها بين يدى الباحثين مما يعينهم فى دراستهم وهو من أجل ذلك لا بد أن يكون خبيرا بالحياة الشعبية عامة والأدب الشعبى خاصة لكى يتيسر له أن يدرك عناصر الجمال فى النص الشعبى أو جمالياته ، والأسلوب الفنى الذى يتبع فى خلقها وتكوينها ، مما يضاعف من الجهد الملقى على عاتقه ويزيد من صعوبة مهمته .

إن الجانب الجمالى للأدب الشعبى يبدو من خلال التآلف بين مجموعة من العناصر التى يمكن تلمسها فى الأسلوب الذى يتميز بقدر كبير من الخصوصية، والتشخيص الذى يضفى الحياة أحيانا على المادة الجامدة ، والتصوير الذى يعتمد على القوالب المأثورة والتكرار وتكوين الصورة اعتمادا على ضم عناصر متباينه إلى بعضها البعض أكثر من الاعتماد على الشروح والتفسيرات ، والتركيز أكثر من الإسهاب والتفصيل ، ولعل الفشل فى فهم جماليات

الأدب الشعبي انما يأتي من عـــدم وضع هذه الأمور في الاعتبار سواء من جانب الجامعين والدارسين من ناحية ومحاولة تطبيق قوانين الأدب الخاص من ناحية أخرى ومن هنا فإن الجامع من الضرورى أن يجد إجابات لمثل هذه الأسئلة عندالرواة والمغنين .. هل تعتقد أن هذه حكاية أوأغنية جميلة؟. لماذا تحرص على حكايتها أو غنائها ؟ . . وينبغى هنا أن نحذر من أن الرواة سوف يعطون الجامع إجابات جاهزة مثـل . . إنها حكاية جميلة لأنها قد حدثت فعلا . . أنا أحبها لأن أمى حكتها لى عندما كنت طفلا . . أو لأن فيها عظة وعبرة . . إلخ . . ولـكن الجامع يجب أن يغوص إلى ما هو أعمق من مجرد هذه الاجابات السطحيه البسيطة ، القيمة فى حد ذاتها ، لـكى يحاول أن يتبين القيم الفنية والجمالية الخاصة بهؤلاء الرواة ، والتى تعكس فى الوقت ذاته القيم الفنية والجمالية للجماعة أو المجتمع الذى ينتمون إليه ، مما يساعد على فهم الجماليات الشعبية وعلى سبيل المثال ، فإن « ست الحسن والجمال » و « الشاطر حسن أو على . . » ، و « أمنا الغولة » شخصيات شهيرة فى حكاياتنا الشعبية ، والذى لا شك فيه أن الجامع الممتاز لابد له من أن يحاول معرفة أصل هذه الشخصيات ، ومصدر استخدامها فى الحـكايات وذلك من الرواة أنفسهم ، وقد يصل إلى أن هذه الشخصيات لم تظهر عرضا أوجزافا ، وإنما مرتبطة بواقع الجماعة الشعبية وقيمها .

وهناك أمر آخر جدير بالإشارة إليه ، والتأكيد عليه ، وهو أنه كلما كانت المادة التى يجمعها الجامع كبيرة ، كان ذلك أفضل وأكثر مدعاة للإطمئنان للنتائج التى يتوصل إليها ولا نعنى هنا بالضرورة جمع نوع واحد ، ذلك أن جامع الحـكايات يجب عليه أيضا أن يجمع الأغانى والأمثال والألغاز وما إلى ذلك ، وأن يكون على وعى بها لأنها كلها مرتبطة ببعضها البعض،

ومن خلالها جميعا يمكن أن تتضح القيم الجمالية الشعبية ، كما يجب التنبيه إلى العادات اللغوية أيضا ، فاللغة الشعبية والحكاية الشعبية — مثلا — تصطنع أسلوبا ثابتا للتكرار . . تكرار الكلمات والجمل والأفكار والتفاصيل . . التكرار الذى يؤدى إلى تأكيد الحدث ، ولكنه فى الوقت ذاته يشير إلى نموه أيضا ، وإلى تقدم الزمن .. وابتدينا نمشى ..ومشينا .. وفضلنا ماشيين.. ما شيين . . وشوية بشوية بصينا لقينا سكة طويلة ورانا » وهكذا نلاحظ أن هناك عادات لغوية كالتكرار البسيط ، والإضافة إلى المقدار والتوقف ، والإستئناف يعتمد عليها النص الشعبى ، وتكون جزءا من قيمة الجمالية التى تشترك فى تكوينها عناصر كثيرة أخرى سبق أن أشرنا إليها .

ولكننا فى النهاية يجب أن نقرر أن المهمة التى يقوم بها جامع الأدب الشعبى مهمة كبيرة وشاقة وأن الأفضل أن يتعاون فيها أكثر من شخص يعملون معا حتى يمكن التنبه إلى كل هذه الجوانب ، بالشكل الذى يفيد العلم ودارسيه ، فمن غير الممكن بالنسبة لشخص واحد أن يجمع كما كبيرا من النصوص الشعبية يصلح أساسا للدراسة وأن يصف البيئة التى تعيش فيها والوسط الذى تقدم فيه ، والمؤدين الذين يرددونها ، إذ أن هذا عمل فريق متكامل لا ينهض به فرد واحد مهما كانت قدراته وإمكاناته .

الفصل الرابع

تصنيف الأدب الشعبي

تصنيف الأدب الشعبي

بذلت جهود كثيرة لتصنيف الأدب الشعبي ، وربما كان من المفيد أن نشير إلى أن هذه الجهود المختلفة كانت أكثر دقة من عملية الجمع ذاتها ، تلك العملية التي لابد أن تسبق — بالضرورة — أية محاولة للتصنيف . وقد كان الذين قاموا بتصنيف الأدب الشعبي ، وخاصة الحكايات الشعبية ، يهدفون من وراء ذلك إلى جعل العثور على المادة والتعرف عليها سهلا ميسورا ، عن طريق تنسيقها وترتيبها .

ولعل أول محاولة لتصنيف الحكايات الشعبية تصنيفا عمليا ، ما قام به الفولكلوري الفنلدي « آنتي آرني Antti Aarne » في كتابه الشهير « فهرست أنماط أو طرز الحكاية الشعبية TheTypei nbex of Folktales الذي نشر سنة ١٩١٠ ، محتويا على حوالى ٥٤٠ طرازا أو نمطا مستقلا من الحكايات الشعبية ، ولكنه نظم بحيث يمكن أن يتسع لـ ١٩٤٠ نمطا . وقد قام الفولكلوري الأمريكي « ستيث تومسون Stith Thompson » بترجمته إلى الانجليزية سنة ١٩٢٨ ، وراجعه بعد ذلك مرتين ، مضيفا إليه في مراجعته الثانية التي نشرت سنة ١٩٦١ ، ملخصا لما يربو على ألفي حكاية شعبية هندو أوروبية ، معطيا لكل تلخيص رقما يميزه ، وفقا لأسلوب التصنيف الذي يعتمد أولا على تحديد طبيعة الحكاية طبقا لمحتواها الموضوعي ، ثم ترقيمها بعد ذلك تحت الباب الذي تنتمي إليه . وقد قسم إلى خمسة أبواب رئيسية ، ويعتمد التبويب في الأغلب الأعم على شخصيات الحكاية ، لا على طبيعة الأحداث . ولعل هذا هو أحد أوجه القصور في الفهرست ، ذلك أن الشخصية

تتغير من مجتمع إلى آخر ومن ثقافة لأخرى ، ولكن الحدث يمكن أن يكون هو الجامع بينها على الرغم من اختلافها تبعا لمجتمعها وثقافتها التى نشأ فيها . ومن ناحية أخرى فإن العدد المحدود من الأبواب الفرعية التى تحتوى عليها الأبواب الرئيسية الخمسة ، يجعل البحث عن مادة معينة أمرا صعبا ، معتمدا على التخمين والحدث الذى قد يخطىء فى بعض الأحيان أو يكلف الباحث وقتا طويلا وجهدا كبيرا .

وتحمل الحكايات مع هـــذا الفهرست أرقاما ، يشير إليها دارسو الحكايات الشعبية فى دراستهم لنمط معين من أنماط هذه الحكايات ، فيحمل نمط حكاية « سندريلا » مثلا رقم ٥١٠ ، ويحمل نمط حكاية «عقلة الصباع» الرقم ٧٠٠ .

510 *Cinderella and Cap o' Rushes.*

I. *The Persecuted Heroine.* (a) The heroine is abused by her stepmother and stepsisters and (a^1) stays on the hearth or in the ashes and, (a^2) is dressed in rough clothing — cap of rushes, wooden cloak, etc., (b) flees in disguise from her father who wants to marry her, or (c) is cast out by him because she has said that she loved him like salt, or (d) is to be killed by a servant.

II. *Magic Help.* While she is acting as servant (at home or among strangers) she is advised, provided for, and fed (a) by her dead mother, (b) by a tree on the mother's grave, or (c) by a supernatural being or (d) by birds, or (e) by a goat, a sheep, or a cow. (f) When the goat (cow) is killed, there springs up from her remains a magic tree.

III. *Meeting the Prince.* (a) She dances in beautiful clothing several times with a prince who seeks in vain to keep her, or she is seen by him in church. (b) She gives hints of the abuse she has endured as servant girl, or (c) she is seen in her beautiful clothing in her room or in the church.

IV. *Proof of Identity.* (a) She is discovered through the slipper-test or (b) through a ring which she throws into the prince's drink or bakes in his bread. (c) She alone is able to pluck the gold apple desired by the knight.

V. *Marriage with the Prince.*

VI. *Value of Salt.* Her father is served unsalted food and thus learns the meaning of her earlier answer. — Adapted from BP.

Motifs:

I. S31. Cruel stepmother. L55. Stepdaughter heroine. L52. Abused youngest daughter. L102. Unpromising heroine. L131. Hearth abode of unpromising hero (heroine). K521.1. Escape by dressing in animal (bird, human) skin. K1821.9. Disguise in wooden covering. F821.1.4. Wooden coat. F821.1.3. Dress of raw fur. M255. Deathbed promise concerning the second wife. H363.1. Bride test: wearing deceased wife's clothes. T411.1. Lecherous father. S322.1.2. Father casts daughter forth when she will not marry him. T311.1. Flight of maiden to escape marriage. H592.1. Love like salt. K512. Compassionate executioner. Servant charged with killing the heroine arranges her escape.

II. E323.2. Dead mother returns to aid persecuted daughter. E366. Return from dead to give counsel. D815.1. Magic object received from mother. D842.1. Magic object found on mother's grave. E631. Re-

incarnation in plant (tree) growing from grave. N810. Supernatural helpers. F311.1. Fairy godmother. N815. Fairy as helper. D813. Magic object received from fairy. D1473.1. Magic wand furnishes clothes. D1050.1. Clothes produced by magic. D1111.1. Carriage produced by magic. F861.4.3. Carriage from pumpkin. D411.6.1. Transformation mouse to horse. D315.1. Transformation: rat to person. B313. Helpful animal an enchanted person. B313.1. Helpful animal reincarnation of parent. The dead mother appears to the heroine in the form of an animal. B450. Helpful bird. E611.4. Man reincarnated as goat. B413 Helpful goat. B400. Helpful sheep. B411. Helpful cow. B394. Cow grateful for being milked. E611.2. Reincarnation as cow. D1470.1. Magic wishing object causes wishes to be fulfilled. D1470.2. Provisions received from magic object. D1470.2.1. Provisions received from magic tree. D1470.2.3. Horn of plenty (cornucopia). B115.1. Ear-cornucopia. Animal furnishes treasure or supplies from its ears. B100.2. Magic animal supplies treasure. D842.3. Magic object found on grave of slain helpful animal. B100.1. Treasure found in slain helpful animal. B335. Helpful animal killed by hero's enemy. E631. Reincarnation in plant (tree) growing from grave. D950. Magic tree. D1658. Grateful objects. D1658.1. Objects repay kindness (cf. Type 480).

III. N711.6. Prince sees heroine at ball and is enamored. C761.3 Tabu: staying too long at ball. Must leave before certain hour. R221 Heroine's three-fold flight from ball. R255. Formula for girl fleeing behind me night, etc. N711.4. Prince sees maiden at church and is enamored. N712. Prince first sees heroine as she comes forth from her hiding-box. H151.6.2. Recognition because of imperfection of disguise. H151.5. Attention attracted by hints dropped by heroine as menial: recognition follows. H151.6. Heroine in menial disguise discovered in her beautiful clothes: recognition follows.

IV. K2212.1. Treacherous stepsisters. H111. Identification by garment. H36.1. Slipper test. Identification by fitting of slipper. K1911.3.3.1. False bride's mutilated feet. F823.2. Glass shoes. J1146.1 Detection by pitch-trap. Pitch is spread so that footprints are left in it or that shoe is left behind as clue. H94.4. Identification by ring dropped in glass of wine. H94.2. Identification by ring baked in bread. D1648.1. Tree bends only to heroine. H31.12. Only one person able to pluck fruits from tree.

V. L162. Lowly heroine marries prince.

VI. H592.1. Love like salt: the value of salt.

**Rooth *The Cinderella Cycle* (Lund, 1951); **Cox *Cinderella* (London 1893); *R. Th. Christiansen »Cinderella in Ireland» Beal XX 96—10. Coffin *17*. — Finnish-Swedish *23*; Swedish *46* (Uppsala *19*, Göteborg *1*, Lund *9*); Norwegian: Solheim *5*; Danish *68*; Irish *293*, Beal I 366ff., II 333, 363f. No. 3, III 69ff., 457f. No. 3, VI 293ff., VII 65, VIII 3f. No. 2 IX 66f. No. 5, XI 83f. No. 35, XX 3f. No. 3; Dutch *1*; Austrian: Haiding

No. 52; Slovenian *10;* Serbocroatian *3;* Chinese: Graham No. 76 p. 256. — West Indies (Negro) *30.*

Two forms of the type follow. See also Type 511.

510A *Cinderella.* The two stepsisters. The stepdaughter at the grave of her own mother, who helps her (milks the cow, shakes the apple-tree, helps the old man; cf. Type 480). Three-fold visit to church (dance). Slipper test.

See analysis: I a; II a, b; III a; IV a; V.

**Rooth *The Cinderella Cycle* (Lund, 1951); **Cox *Cinderella* (London, 1893); *BP I 165 (Grimm No. 21); *Loukatos in *Parnassos* (Athenai, 1959) I 463—485; *Arts et Traditions Populaires* I 280; *Parsons MAFLS XV (2) 170; S. Morosoli *A Theoretical Reconstruction of the Original Cinderella Story* (Stanford University, 1930); M. J. Woods *A Study of the Cinderella Story in the Spanish Folklore of New Mexico and Colorado* (Stanford University, 1948); Arthur Waley »The Chinese Cinderella Story» *Folklore* LVIII 226ff.; *Anderson *Novelline* No. 12; *Espinosa II 414—421. — Finnish *141;* Estonian *17;* Livonian *3;* Lithuanian *15;* Lappish *14;* Swedish *25* (Stockholm *1*, Liungman *13*, misc. *11*); Norwegian *43;* Danish: Grundtvig No. 47; Basque *1;* French *37;* Spanish *3;* Catalan: Amades No. 4; Flemish *5*, Witteryck p. 294 *13;* German: Ranke *47;* Italian: D'Aronco *Fiabe 27* (Tuscan 403A m, n, 510 a—c *5*, Pentamerone I No. 6, Fruili *1*, Sicilian *3*, Gonzenbach No. 32); Rumanian *11* Sainenu 725; Hungarian *21;* Czech: Tille Soupis I 331ff., II (1) 242ff *22;* Slovenian *1;* Serbocroatian *21;* Polish *18;* Russian: Afanasiev *6* Greek *29*, Hahn No. 2, Loukatos No. 12, Dawkins *Modern Greek Folktale* No. 21, *45 Stories* No. 14; Turkish: Eberhard-Boratav Nos. 60, 240 II *23;* Armenian: Khatchatrianz 83ff.; India *8;* Indonesian: DeVries No 174; Chinese: Eberhard FFC CXX 52ff. No. 32. — Franco-America *21;* English-American: Baughman *2;* Spanish-American: Rael Nos 106—108, 109, 110, 111, 114, 116—118, 237 (U.S.), Hansen (Chile) *1* (Cuba) *4*, (Puerto Rico) *8;* West Indies (Negro) *1;* American Indian Thompson *C Coll* II 382ff.

510B *The Dress of Gold, of Silver, and of Stars.* (Cap o' Rushes). Present of th father who wants to marry his own daughter. The maiden as servan of the prince, who throws various objects at her. The three-fold visit t the church and the forgotten shoe. Marriage. Cf. Type 451.

See analysis: I b, III a; IV (a), b; V.

**Rooth *The Cinderella Cycle;* **Cox *Cinderella* (London, 1893); *BP II 45 (Grimm No. 65); *Arts et Traditions Populaires* I 275; Espinosa I 406—421; *Anderson *Novelline* Nos. 90, 91. — Finnish *2;* Livonian *2* Lithuanian *39;* Swedish *46* (Uppsala *8*, Stockholm *2*, Göteborg *19*, Liungman *3*, misc. *14*); Norwegian *3;* Danish: Grundtvig No. 47; English *2* Basque *3;* French *26;* Spanish *7;* Catalan: Amades Nos. 4, 24, 65, 133 139 n., cf. 48, 106, 134, 369; German: Ranke *27;* Italian: D'Aronco *Fiabe* (Pentamerone II No. 6, Tuscan 403A a, 510 VIa, 923 a—s *19* Sicilian *5*, Gonzenbach No. 38); Rumanian (871*) *6;* Hungarian *12*

OTHER TALES OF THE SUPERNATURAL

Tom Thumb. Plowing. The king buys the boy. In thieves' company. In the belly of the cow and of the wolf. Cf. Type 327B.

I. *The Hero's Birth*. A childless couple wish for a child, however small he may be; they have a boy the size of a thumb [F535.1.].

II. *His Adventures*. [F535.1.1] (a) He drives the wagon by sitting in the horse's ear; (b) he lets himself be sold and then runs away; (c) he is carried up the chimney by the steam of food; (d) he teases the tailor's wife; (c^1) he helps thieves rob a treasure-house; (e^2) he betrays the thieves by his cries; (f) he is swallowed by a cow [F911.3.1], makes an outcry [F913], and is rescued when the cow is slaughtered; (g^1) he persuades the fox who has eaten him to go to his father's house and eat chickens, or (g^2) the wolf to go to his father's pantry: he then calls for help and is rescued. — Adapted from BP.

*BP I 389 (Grimm Nos. 37, 45); *M. de Meyer *Vlaamsche Sprookjesthemas* 121ff.; Coffin *1;* Anderson *Novelline* Nos. 34, 35, 93, 94; *Espinosa III 110—116. — Finnish *90;* Finnish-Swedish *5;* Estonian *18;* Livonian *4;* Lithuanian *42;* Swedish *41* (Uppsala *14,* Göteborg *12,* Lund *2,* Liungman *7,* misc. *6*); Norwegian *9,* Solheim *1;* Danish *19,* Grundtvig No. 83; Icelandic *1;* Irish *66,* Beal XII 165; English *1;* Basque *3;* French *59;* Spanish *3;* Catalan: Amades Nos. 54, 92, 190, 232, cf. 135; Dutch *7;* Flemish *12,* Witteryck p. 297 *16;* German *70* (Archive *68,* Merk. 121, Henssen Volk No. 139); Austrian: Haiding No. 68; Italian (Tuscan *3,* Sicilian *1*); Rumanian *12;* Hungarian *5;* Czech: Tille Soupis II (1) 167ff. *6;* Slovenian *25;* Serbocroatian *9;* Polish *11;* Russian: Afanasiev *7;* Greek *14;* Hahn Nos. 55, 99, Argenti-Rose I 536; Turkish: Eberhard-Boratav No. 288 *11;* India *6.* — Franco-American *12;* Spanish-American: Rael No. 342 (U.S.), Hansen (Chile) *3,* (Dominican Republic) *1,* (Puerto Rico) *3;* Cape Verde Islands: *Parsons MAFLS XV (1) 14 n. 2; West Indies (Negro) *3.*

وبذلك يمكن للدارس أن يتتبع عن طريق هذا الرقم ، الطرق التى رويت بها الحكاية ، ونسخها المدونة فى الكتب المختلفة .. إلخ . ويمكننا أن نوضح الأسلوب الذى اتبعه « آرنى وتومسون » فى تصنيفهما بالحكايتين اللتين سبق أن أشرنا إليهما ، فعلى سبيل المثال سنجد أن حكاية « عقلة الصباع » لها عدة قراءات رقمت على النحو التالى : الفلندية رقم ٩٠ ، الفرنسية رقم ٥٩ ، الايرلندية رقم ٦٦ ، اللتوانية رقم ٤٢ ، البولندية رقم ٢٥ ، السويدية رقم ٤١ ، التركية رقم ١٦ . . . وهكذا .

وتيسر هذه المعلومات للدارس أن يتعرف على القراءات أو الروايات الأخرى للحكاية التى جمعها ، كما توفر قدرا كبيرا من الجهد الذى يبذله فى قراءة مئات المجموعات بحثا عن مرادفات الحكاية ، وقد ينتهى به ذلك إلى لاشئ . وتقوم هذه المعلومات أيضا بدور هام فى الدراسات المقارنة بين الروايات المختلفة مما يساعد فى تحديد قيمة النص الذى جمع ، ومدى اختلافه عن غيره من النصوص أو اتفاقه ، وهو أمر ذو أهمية كبيرة فى كشف بعض الخصائص الهامة للثقافة التى ينتمى إليها النص ، أو خصائص الراوى أو المؤدى كفرد بالإضافة إلى الجماعة أيضا .

ويشير فهرس أنماط الحكاية الشعبية إلى المراجع الببلوجرافية بإحدى العلامات (نجمة مثلا) مما يعنى أن هذه المراجع تحتوى على قائمة بالحكايات التى تتشابه مع الحكاية المجموعة ، أما المراجع التى يشار إليها بعلامتين فإنها تعنى أن هناك دراسة كاملة أو مقالة عن هذا النوع من الحكايات . وقد استخدم فهرس آرنى — تومسون ، فى تنظيم الكثير من سجلات الفولكلور فى العالم كله ، مما ساعد على تبادل المعلومات والمواد العلمية بين أرشيفات

الفولكلور ومراكز دراسته من ناحية ، وبين الباحثين بعضهم البعض من ناحية أخرى .

ولعل أهم الانتقادات التي توجه إلى هذا الفهرس أنه اقتصر على الحكايات الشعبية الهندو أوروبية فحسب ، ذلك أنه على الرغم من الاضافات التي أضافها « تومسون » والتي جعلت الطبعة الأخيرة تحتوى أضعاف حجم المادة التي احتواها الفهرست في صورته الأولى التي قدمها « آرنى » ، أو الترجمة الانجليزية التي قدمها « تومسون » لأول مرة سنة ١٩٢٨ ، فقد ظلت مناطق كثيرة ذات أهمية كبيرة بعيدة تماما عن أن تضمن في الفهرست مثل إيران والعراق وشبه الجزيرة العربية ، كما أن مناطق هامة أيضا لم يمثلها إلا قدر ضئيل جدا من الأنماط أو الطرز مثل مصر والسودان وغيرها[1] .

يضاف إلى ذلك أن العنوان ، سواء الألمانى أو الانجليزى ، يقصر الفهرست على أنواع معينة من الحكايات هى الـ Märchen الالمانية والـ Folktales الانجليزية . وهناك اختلافات بين الباحثين حول تحديد كل من المصطلحين ، فى حين أن الفهرست نفسه يضم أنواعا لا تدخل تحت المصطلحين كالنوادر والنكات ، فهى يمكن أن تعد أشكالا شعبية محكية ، ولكنها ليست حكايات وفقا للتعريف العلمى للحكايات الشعبية ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن الفهرست ينقصه الإشارة إلى كثير من مجموعات الحكايات الشعبية ذات الصبغة الأدبية ، والتى كان يمكن اعتبارها مجرد

---

(1) Antti Aarne and Stith Thompson : The Type Index of Folktales, Helsinki 3 rd ed, 1973 P 7.

روايات خاصة لنصوص شعبية[١] مثل حكايات ايسوب ، والبانشاتنترا ، وألف ليلة وليلة فقد ذكر تومسون أن هـذه الحكايات توضع فى الاعتبار فقط عندما تحكى شفاها وتسجل من أفواه رواتها (ص ٧ من المقدمة) .

وليس فهرس أنماط الحكايات الشعبية هو أسلوب الفهرسة الوحيد الذى عرفه الدارسون ، ذلك أن هناك فهرسا آخر لا يقل أهمية عن الفهرس السابق ، فقد بذل « ستيث تومسون » جهدا كبيرا فى إعداد نوع آخر من الفهارس أكثر شمولا هو فهرس « موتيفات الأدب الشعبى » ويقع فى ستة أجزاء[٢]

قام « تومسون » بتصنيف العناصر الروائية فى الحكايات الشعبية ، والأغانى القصصية ، والأساطير ، والخرافات ، ورومانسيات القرون الوسطى ، والعبر ، والفكاهات ، وما إلى ذلك ، معتمدا على الموتيفات الأساسية فى النوع الشعبى .

و « الموتيف » أو « التيمة » بصورة عامة هى أصغر وحدة فى المضمون الروائى ، ويمكن أن تكون « التيمة » أو « الموتيف » حيوانا خرافيا كالغول مثلا ، أو مادة كالعصا السحرية ، أو حادثة مثل « الهروب السحرى » الملىء بالعوائق حيث يلقى الهاربون خلفهم أشياء تتحول ، عن طريق السحر ، إلى عوائق أمام من يتعقبهم . ورمز « تومسون » لكل « تيمة » أو « موتيف » بحرف يدل عليه ، بالإضافة إلى رقم يميزه ، فعلى سبيل المثال

(1) Stith Thompson : Motif — Index of Folk — literature, Helsinki ' 1932

(١) الشامى (حسن) : نظم فهرسة القصص الشعبى — مجلة الفنون الشعبية — العدد الثامن ص ٢٧ — ٣٨ ، القاهرة مارس ١٩٦٩ .

يأخذ « موتيف » الهروب الملئ بالعوائق » رقم ٦٧٢ د . ويمكن للدارس أن يتتبع عن طريق المعلومات الببلوجرافية التى يضعها «تومسون» إلى جانب « الموتيف » ، كل الموتيفات أو التيمات المشابهة فى أنحاء كثيرة من العالم ، بنفس الأسلوب الذى اتبع فى فهرس أنماط الحكايات الشعبية .

Magic flight.

D1611. M. object answers for fugitives.
T. flight. Fugitives transform themselves in order to escape detection by the pursuer. — *Types 313, 325, 327; **Aarne Die magische Flucht FFC XCII; *Fb "and" IV 12b, "rose" III 80a. — Arabian: Burton Nights V 353; English: Child V 499 s.v. "transformations". — Jamaica: Beckwith MAFLS XVII 274 No. 86. — N. A. Indian: *Thompson Tales 334 n. 205b. — Kaffir: Theal 98; Zulu: Callaway 21; Basuto: Jacottet 206 No. 30, Casalis 349.

وفى فهرس الموتيفات الذى ظهر فى طبعة منقحة فى الفترة من ١٩٥٥ — ١٩٥٨ ، قسمت الحكايات الشعبية والأساطير إلى موتيفاتها ، ورتبت هذه الموتيفات ترتيبا أبجدية وعدديا . ويحدد الفولكلوريون فى العادة عند بحثهم عن المادة التى يريدونها ، الكلمة المحورية فى موتيف أو أكثر ، وعندئذ يمكنهم الحصول على كل ما يريدون حول الموضوع الذى يريدونه ، ويذكر تحت كل موتيف المراجع الببلوجرافية التى تشير إلى كل الأماكن التى يمكن أن يوجد بها هذا الموتيف ،

ويعد الموتيف أو التيمة ، كأساس للتصنيف ، مقنعا جدا من الناحية النظرية ، إذ تحتوى تيمة الحدث بصورة واضحة على الشخصيات ، أو الأدوات ، أو المواد ، أو كلها معا . غير أن هناك نقدا يمكن أن يوجه إلى هذه الطريقة.

ويتركز هـــذا النقد فى صعوبة التمييز بين الموتيف ونمط الحكاية فى بعض الأحيان ، فعلى سبيل المثال تتكون معظم حكايات الحيوان فى فهرس أنماط الحكاية الشعبية (نماذج ٢٩٩ — أ) من أحداث منفردة ، ويؤدى هذا بالضرورة إلى أن تحمل الحكاية رقم كل من نمط الحكاية ، ورقم الموتيف أو التيمة أيضا[١] .

إن الأسلوبين اللذين اتبعا فى كل من الفهرسين متشابهان إلى حد كبير، ولعل هذا أحد الأشياء التى أثارت ارتباك كثير من الباحثين ، بالإضافة إلى أن هناك كثيرا من الحكايات الشعبية المعقدة التى تحتوى على عـــدد كبير من الموتيفات ، مما يؤدى إلى تشابكها وعدم القدرة على الفصل بينها .

ولكن ذلك كله لا يقلل من أهمية فهرس الموتيف ، إذ تكمن أهميته بالنسبة لدارس الأدب الشعبى ، خلافا لفهرس أنماط الحكايات الشعبية الذى يلخص الحكايات فحسب ، فى أنه يلم بالأنواع التى لم ترد فى الفهرس السابق، كالأسطورة والخرافة ، بالاضافة إلى أن فهرس الموتيف يغطى إلى حد ما أجزاء كثيرة من العالم ، فى حين يقتصر فهرس الأنماط على الحكايات الهندو أوروبية فحسب كما سبق أن ذكرنا . والحقيقة أن دارس الأدب الشعبى لا يستطيع الاستغناء عن هاتين الأداتين القيمتين اللتين توفران عليه كثيراً من الجهد والوقت .

وهناك فهارس فولكلورية أخرى غير فهارس الموتيفات ، مثل فهارس

---

(١) لمزيد من التفاصيل : أنظر مقال د . حسن الشامى « فهرسة القصص الشعبى — فهرسة الموتيفة ، مجلة الفنون الشعبية ، العدد التاسع ص ٨١ — ٩٠ القاهرة يونية ١٩٦٩ .

الأغنيات الأمريكية ، ومجموعات الفوازير الانجليزية ، وفهارس الأمثال الشعبية ، بالإضافة إلى فهارس الفولكلور العالمى . وكل من هذه الفهارس مفيد لدراسة الفولكلور بدرجة كبيرة . إن مثل هذه الفهارس تمكن الدارس من أن يتوصل فى لحظات قليلة إلى أن المادة التى جمعها من الناس مادة تقليدية متوارثة لدى كثيرين ، كما أنها تزودنا بكثير من المعلومات عن توزيع المادة وانتشارها . ولنفرض على سبيل المثال أننا جمعنا هذه الحكاية:

سأل شاب سيتزوج حديثا رجلا يعتقد أنه سعيد فى حياته الزوجية عن سر سعادته ، فقال له أنه رمى الطبق ، وكسر « القلة » ، وقتل القطة فى الليلة الأولى لزواجه ، وهذا هو سر سعادته ، فاستغرب الشاب ، وطلب منه أن يوضح له معنى هذا الكلام وحكى الرجل : أنه عندما تزوج كان أول شيء فعله عندما اختلى بعروسه أن طلب منها أن تأتى له بالطعام ، وعندما أحضرت له طبقا به بعض اللحم والأرز ، قذف به فى وجهها مدعيا أن الطبق غير نظيف ثم طلب منها أن تحضر له « قلة » ليشرب ، وأسرعت الفتاة بإحضار القلة ، وما لبث أن كرر ما فعله فى المرة الأولى أيضا وغضبت العروس ، وبدأت فى البكاء ، وتصادف أن قطة كانت بالغرفة ، فأخذت تموء ، وإذا به يحضر سكينا ويذبح به القطة كى لا تزعجه بموائها ، وعندئذ كفت العروس عن البكاء ، وتكاد هذه القصة فى مضمونها أن تشبه حكاية أمريكية تقول أن عروسين كان يمتطيان جواديهما فى رحلة إلى موطن العريس بعد أن انتهت مراسيم الزواج ، وحدث أن توقف حصان العروس أثناء السير ، فنزل الشاب وربت على ظهر الحصان قائلا ، هذه هى المرة الأولى ، ثم استمرا فى السير وبعد فترة توقف الحصان مرة أخرى ورفض أن يتحرك ، وعندئذ نزل الشاب وضرب

الحصان بالسوط قائلا « هذه هى المرة الثانية » ، وسار الحصان ، ولكن ما أن مرت فترة قصيرة حتى توقف الحصان مرة ثالثة ، فأخرج الشاب مسدسه نحو الحصان ، وأطلق عليه رصاصة أردته قتيلا قائلا هذه هى المرة الثالثة . وصاحت العروسة باكية « كيف تقتل حيوانا بريئا . . إنك متوحش قاسى القلب . . لا أستطيع أن أستمر معك . . . » وبكل هدوء ربت الشاب على خدها قائلا « هذه هى المرة الأولى » .

إننا سنجد أمثال هذه الحكايات تحت موتيف « ترويض المتمردة » فى فهرس ستيث تومسون وآنتى آرنى ، وعندئذ سنتعرف على كثير من الأنماط المشابهة ، مما يتيح لنا أن نقارن بينها وأن نقف على أماكن وجودها.

901 *Taming of the Shrew.* The youngest of three sisters is a shrew. For their disobedience the husband shoots his dog and his horse. Brings his wife to submission. Wager: whose wife is the most obedient. Cf. Type 1370.

Motifs: L50. Victorious youngest daughter. T251.2. Taming of the shrew. H386. Bride test: obedience. N12. Wager on the most obedient wife.

**Philippson *König Drosselbart* (FFC L); Study in preparation by Jan Brunvand (Indiana University); *BP I 443; Bédier *Fabliaux* 464; *Wesselski *Arlotto* II 229 No. 95; Coffin *1;* Köhler-Bolte I 137; *Gigas»Et eventyrs vandring» *Literatur og Historie* (3e samling) (København, 1902 — Finnish *39;* Finnish-Swedish *3;* Estonian *10;* Lithuanian *9;* Swedish *5* (Göteborg *2*, Lund *1*, Liungman *2*); Danish *22*, Grundtvig No. 79 Icelandic *1;* Scottish *1*, *More W H. Tales* No. 13; Irish *122*, Beal I 345ff. III 257f. No. 2, VIII 3f. No. 4, XII 196ff., XVII 31ff.; French *1;* Spanish *3;* Dutch *1;* German *4;* Austrian: Haiding No. 45; cf. Hungarian: Berze Nagy 1366* *1;* Slovenian *1;* Serbocroatian *2;* Russian: Afanasiev (901A) *9;* India *3.* — Franco-American *5;* English-American: Baughman *2;* Spanish-American: Rael No. 482 (U.S.); American Indian (Zuni): Boas JAFL XXXV 74 No. 3. — Literary Treatments: Rotunda (T251.2); Chauvin II 155 No. 27; Shakespeare »Taming of the Shrew».

901A* *Shrewish Youngest Marries the Prince*, who gets revenge on the wedding night. Romanian (901*) *1.*

901B* *Who Works Not Eats Not.* The lazy wife punished. Cf. Type 1453. Russian: Andrejev (901*B) *1;* Greek (903*) *3.*

901C* *Proud Princess Reformed.* Marries fisherman and frees him from gallows. Rumanian (905*) *2.*

R210. Escapes. — K521.1. Escape by dressing in animal (bird) skin. — D642. T. to escape difficult situation.

D671.1., *Reversed t. flight.* Transformed pursuer. — Koryak: Jochelson JE VI 363.

D672. *Obstacle flight.* Fugitives throw objects behind them which magically become obstacles in pursuer's path. — *Types 313, 314, 325, 327, 502; **Aarne Die Magische Flucht FFC XCII; **BP II 140; Fb "bår" I 771b, "flaske" I 309a, "hvidtorn" I 703a; *Hdwb. d. deutschen Aberglaubens II 1655; Cosquin Études 166, 193ff. — Breton: Sébillot Incidents s.v. "objets"; Swiss: *Jegerlehner Oberwallis 304 No. 30; Hungarian: Solymossy Hongaarsche Sagen 403; French Canadian: Barbeau JAFL XXIX 11; Hindu: Penzer II 21, III 227 n. 1. 236ff., IX 151. — Jamaica: Beckwith MAFLS XVII 274 No. 86. — N. A. Indian: *Thompson Tales 333 n. 205; Yuchi: Speck UPa I 141 n. 5. — Indonesian: Dixon Oc. Myth. 236 nn. 48, 49, DeVries Volksverhalen Nos. 16, 17, 63, 116. — Basuto: Jacottet 4 No. 1, 220 No. 32; Mpongwe: Nassau 74 No. 15; Frobenius Atlantis IV 220, V 308; Kaffir: Theal 87. Cf. Ceiuci. Alexander Lat. Am. 304.

K231. Obstacle flight — Atalanta type. Objects are thrown back which the pursuer stops to pick up while the fugitive escapes. — H331.5.1.1. Apple thrown in race with bride. Distracts girl's attention, and as she stops to pick it up, suitor passes her. (Atalanta). — D1390. M. object rescues. — D1175.1. M. tinder. — D1175.2. M. fire-steel (flint, strike-a-light). — F636.1. Remarkable thrower of iron: makes field full of scissors. — F636.2. Remarkable thrower of chips. Makes forest. — F636.3. Remarkable pourer of water. Makes a river.

D672.1. *M. objects as decoy for pursuer.* Date palms are dropped which are transformed into animals which the pursuer stops to pick up. — Ceiuci: Alexander Lat. Am. 304.

J351.1. Beaver sacrifices scrotum to save life. Cuts it off and leaves it for pursuers.

D673. *Reversed obstacle flight.* M. obstacles raised in front of fugitive. — Type 450; BP III 205. — N. A. Indian: *Thompson Tales 334 n. 205a. — Arabic: A. Jahn Die Mehri-Sprache in Südarabien (Wien 1902) 124 No. 28, D. H. Müller Mehri und Hadrami-Texte (Wien 1909) 99 No. 39, ibid. Mehri und Soquotri Sprache (Wien 1905) II 99 No. 20.

إن جمع الأدب الشعبي وفهرسته ، على الرغم من أهميتها ، ليسا هدفا فى حد ذاتهما ، ولكنهما الخطوة الأولى الضرورية نحو الدراسة والتحليل ، اللذين يخضعان لمناهج عديدة ، وفقا لوجهة نظر الباحث إلى المادة الفولكلورية وما يريده منها .

فالمتخصص فى تاريخ الأدب ونقده ينظر إلى الأدب الشعبي من نفس الزاوية التى ينظر منها إلى الأدب الخاص ، أو ينظر إليه باعتباره مصدرا لروائع هـذا الأدب . أما المؤرخ فانه يعده مجموعة من الحقائق التى تزودنا بالمواقف الشعبية إزاء الأحداث والشخصيات التاريخية ، فى حين يتعامل الأنثروبولوجى معه على أنه وصف للناس أنفسهم ، ذلك الوصف الذى يمكن من خلاله التعرف على الثقافة ودراستها من الداخل . وينظر عالم النفس إلى الجزء الأكبر منه على أنه خيال جمعى ، يمكن من خلاله تحليل نفسية الجماعة والفرد أما عالم التربية فقد ينظر إليه باعتباره جزءا من تراث الجماعة القومية

والعرقية التى حافظت عليه عصورا طويلة ، ويمكن استخدامه فى إثراء المناهج التربوية . وهكذا نرى أن أصحاب العلوم المختلفة يرون فى مواد الفولكلور فوائد متعددة ، ترتبط بشكل أو بآخر بالعلوم التى يدرسونها . ولا شك أن هذا يشير إلى أهمية المواد الفولكلورية وصلتها الوثيقة بمجالات العلوم المختلفة ، وهو ما سبق أن أشرنا إليه .

وعلى أية حال فإن هناك مناهج رئيسية لابد من الإشارة إليها ، منها ما يتعلق بموضوع الأصل ، أو الجذور التاريخية للفولكلور ، فهناك من يهتم بهذه الجذور التاريخية ، كما أن هناك من يركز على الوظيفة أو الشكل . والنظرة التاريخية العابرة يمكنها أن تكشف لنا عن تأثر المناهج بالأحوال السائدة فى المجتمعات الأوروبية . ففى غضون القرن التاسع عشر ، كان التركيز على جانب البحث عن الأصل والجذور ، انعكاسا للاتجاهات والأفكار القومية ، ثم تحول الاهتمام ، مع بدايات القرن العشرين ، إلى التركيز على قضايا الوظيفة والشكل . والملاحظ أن المهتمين بموضوع الأصول قد ركزوا على جانبين :

١ — الأصول التاريخية ، وقد قصدوا بدراستها الإجابة على سؤالين هما : أين وجدت الأسطورة ، أسطورة ما ، أو حكاية شعبية ما ، أو أغنية ما لأول مرة ؟ ومتى وجدت ؟

٢ — الأصول السيكولوجية ، وأرادوا بها معرفة السبب الذى أدى إلى نشأة الأسطورة ووجودها ولكن الاهتمام فى البداية كان مركزا فى الحقيقة على الجانب التاريخى أكثر من الجانب السيكولوجى .

ولعل أكثر تفسيرات هذا التشابه والتعدد شيوعا وشهرة ما قيل عن الأصل الواحد، وانتشار المادة الفولكلورية بصورة واحدة، من ناحية، ومن ناحية أخرى الرأى المقابل الذى يرى أن هناك أصولا متعددة للمواد الفولكلورية .

ويحاول مؤيدو نظرية الأصل الواحد أو المصدر الواحد اثبات أن الأسطورة قد نبعت من مكان واحد، ثم انتشرت إلى أماكن أخرى . ويقف فى مواجهتهم مؤيدو نظرية تعـــدد المصادر أو الأصول قائلين أن الأسطورة أوالحكاية نفسها يمكن أن تنشأ مستقلة بين شعوب كثيرة، وأن هذا التشابه الذى يمكن أن يكون بينها انما يرجع إلى التشابه الأساسى للنفس البشرية، أو بسبب بعض المقومات العالمية الثابتة فى الخبرة الانسانية .

وقد حاول الدارسون فى بحثهم فى النمط الأصلى تعقب مئات النصوص الأدبية لنفس المثل أو الأغنية أو الحكاية الشعبية ، وكان جمع النصوص العديدة هو الخطوة الأولى فيما أطلق عليه الدارسون بعد ذلك «المنهج الجغرافى التاريخى» وقد سمى بهذا الاسم لأن بعدى الزمان والمكان قد وضعا فى الحسبان عند إعادة بناء الشكل الأساسى أو الأصلى للحكاية أو الأغنية . وكمبدأ عام فقد ذهبوا إلى أنه كلما كان العنصر أكثر قدما من الناحية الزمنية وأكثر انتشارا من الناحية الجغرافية ، كان معنى ذلك أنه أكثر مشابهة للنص الأصلى المفترض : ذلك أن بعض عناصره ، ان لم تكن كلها، لابد أنها كانت متضمنة فى الشكل الأصلى ، ومن ثم فإن من المفترض، بناء على ذلك، أن تكون كل النصوص أو النسخ الأخرى مأخوذة عنه أو مشتقة منه . ويسمى هذا المنهج أحيانا بالمنهج « الفنلندى » تكريما لعالم الفولكلور الفنلندى الذى نادى به ، وهو « كارل كرون » .

ويقوم هذا المنهج أساسا على التعاون بين مراكز البحوث الفولكلورية، وكذلك بين الجامعيين بعضهم البعض، ومن ثم فإن معظم الحكايات والأغانى الشعبية التى درست وفقا لهذا المنهج ذات توزيع عالمى. وحكاية « ترويض المتمردة » التى ذكرناها من قبل مثال على ذلك. وهكذا يصبح من واجب دارس الفولكلور المصرى، أو السورى، أو العراقى، أو العربى عامة، الذى يريد أن يقوم بدراسة حكاية شعبية، أو لعبة معينة ... إلخ أن يحاول الحصول على النصوص أو الأشكال المتاحة للحكاية أو اللعبة موضوع البحث من جميع أنحاء العالم. وسيجد، بالضرورة، بعض النصوص أو الأشكال فى مجموعات مطبوعة، ولكن الأكثر سيكون محفوظا فى سجلات الفولكلور فى البلدان المختلفة. وسجلات الفولكلور خزائن ضرورية للباحث الفولكلورى، يستطيع أن يجد فيها زاده من المواد التى يحتاج إليها فى دراساته أو مقارناته، وهى تقوم بدور هام فى تيسير المادة للباحث المحلى والعالمى. فطالما أن الفولكلور عالمى فى توزيعه، وطالما أنه لا يوجد دارس يعرف لغات العالم أجمع، فإن الباحث مضطر إلى الاعتماد على زملائه فى البلاد المختلفة لمساعدته.

ويعد المنهج الجغرافى التاريخى أكثر المناهج الفولكلورية تقليدية، رغم استخدامه عالميا. إلا أن به نقاط ضعف خطيرة، فهو يميل إلى التركيز على المأثور أو التراث أو الحكمة Lore أكثر مما يركز على الشعب Folk، بل إنه يكاد يتجاهل الشعب تماما. فأصحاب هذا المنهج يتعقبون الحكايات أو الأغانى فى كل أنحاء العالم دونما اهتمام بالناس، الذين يرددون هذه الأشكال، ويستمعون إليها أيضا. كما أنه حتى فى وجود مئات النصوص لحكاية شعبية واحدة، أو أغنية شعبية واحدة، فربما لا يكون من السهل

أن نقرر بالضبط أى هذه النصوص هو الأصل المعتمد للحكاية أو الأغنية . وهكذا فإن المنهج الجغرافى التاريخى ، بفلسفة القرن التاسع عشر الرومانسية التى تحاول إعادة بناء الشكل الأصلى القديم تاريخيا ، قد مال إلى أسلوب جديد فى التحليل ، يضع فى اعتباره كلا من الشعب والتراث . والحقيقة أن هذا الأسلوب المعدل هو نتاج للتأثر بالدراسات الأنثروبولوجية ، فقد بدأ الاهتمام بعملية الإلقاء والأداء وبدراسة العلاقة الضرورية الهامة بين الراوى وجمهوره ، كل ذلك بدأ يحتل مكانه فى الدراسة . وقد ترتب على ذلك أن تحول الاهتمام من البحث عن الأصول والجذور التاريخية إلى الاهتمام بالوظيفة، أى ماذا تعنى الحكاية ؟ وما الدور الذى تؤديه بالنسبة لأفراد المجتمع الذين وجدت الحكاية بينهم ؟ ومتى رويت ؟ وفى ظل هذا المنهج الجديد ، وهو المنهج الانثروبولوجى الوظيفى ، فإن الدراسة لم تعد تهتم بالتوزيع العالمى للشكل الشعبى ، بقدر اهتمامها بالدراسة المستفيضة لفولكلور ثقافة بعينها .

ولقد كان « فرانزبواس » — أحد مؤسسى علم الأنثروبولوجيا فى الولايات المتحدة الأمريكية — هو وتلاميذه الذين اتجهوا إلى المنهج الأنثروبولوجى الوظيفى فى دراسة الفولكلور . فذهب إلى أن فولكلور أى مجتمع إنما يعكس ثقافة هذا المجتمع ، وهكذا يستطيع الدارس ، عن طريق تحليل فولكلور جماعة ما — أن يعرف الكثير من التفاصيل الاثنوجرافية البارزة لهذه الجماعة . ولعل أبرز الأمثلة على هذا الاتجاه كتاب « بواس » « أساطير التسمشيان » « Tsimshian Mythology » الذى نشر عام ١٩١٦ . ففى هذه الدراسة الضخمة (ألف صحيفة) يورد « بواس » أساطير الهنود التسمشيان الذين يعيشون فى رقعة ضيقة على ساحل المحيط الهادى فيما يعرف

الآن بكولومبيا البريطانية (فى كندا) ، ويقدم وصفا مستفيضا للتسمشيان وحياتهم ، معتمدا على أساطيرهم التى استطاع ، من خلالها ، أن يتعرف على آلاف الأشياء والتفاصيل عن حياتهم العائلية وطقوسهم الدينية ، وعلاقاتهم الاجتماعية ، والمناسبات التى يحتفلون بها . . إلخ . وفى دراسة أخرى لاحقة عن « ثقافة الكواكيوتل كما تعكسها أساطيرهم » نشرت عام ١٩٣٥ ، حاول « بواس » المقارنة بين مجموعتين هنديتين هما « التسمشيان والكواكيوتل » معتمدا على صورهم الإثنوجرافية ، كما تقدمها أساطيرهم. ويكاد يكون من الواضح أن التركيز فى هذا الاتجاه يكون على ما يمكن للفولكلور أن يقدمه للدارس للتعرف على الناس أو الشعب . وهكذا نلاحظ أنه بينما يهتم الذين يأخذون بالمنهج المقارن بالمأثورات فى حد ذاتها دون الرجوع إلى الشعب أو الالتفات إلى الناس ، فإن الذين يأخذون بمذهب « عاكس الثقافة » قد اهتموا بالشعب أكثر من اهتمامهم بالمأثورات ، ذلك لأنهم اعتبروا المأثورات أداة مفيدة لهم تمكنهم من فهم الشعب على نحو أفضل .

والحقيقة أن أيا من الاتجاهين لا يغنى عن الآخر ، فاستخدام المنهج المقارن لا ينفى استخدام المنهج الآخر ، ذلك أننا لكى نقرر أى العناصر الموجودة فى الفولكلور ، الخاص بجماعة ما ، ملكا لها ، فإننا يجب أن يكون لدينا تفاصيل مقارنة ، كما يجب أن نعرف ما هو الشكل العادى أو النمطى للحكاية أو الأغنية ، أو غيرها ، قبل أن نستطيع تحديد جوهر المحلية أو الخصوصية لهذه الحكاية أو تلك فى السياق الثقافى الذى ندرسه ، وعلى ذلك نستطيع فى سهولة ويسر أن نحدد كيف أن جماعة ما أو ربما شخصا بعينه قد غير حكاية ما لتناسب احتياجاته .

وبالطبع فان هذين المنهجين ليسا هما كل مناهج الدراسة ، فهناك مناهج أخرى تنظر إلى الجوانب المختلفة للفولكلور ذاته . فيدرس أحدهذه المناهج الجانب الرمزى فيه مثلا ، ومدى الرمز فى الحكاية أو الأغنية الشعبية ، كما هو الحال فى الأحلام وفى الأدب الرفيع . ويعتمد أصحاب هذا المنهج علىأن الفولكلور يقدم وسائلمشروعة ، مغلفة بالرمز ، يقرها المجتمع ، للتعبير عن قلق الفرد وطموحه وأحلامه . فالمرء مثلايقول النكتة عندما يستطيعالكلام مباشرة ، وعندنا نكات عن الجنس والسياسة ، والعلاقات الاجتماعية ، وما إلى ذلك ، يمكن إذا حللت أن تكشف عن مصدر القلق ، وأن توضح أن المضمون الرمزى للنكته يمكن أن يقدم رؤية هامة لطبيعة المجتمع وهذه النكتة مثلا خير دليل على ذلك .

تحكى النكتة أن أسدا فى حديقة الحيوان رفض أن يتناول طعامه عندما قدمه إليه الحارس ، وحاولالحارس مرارا وتكراراً أن يجعلالأسد يتناول طعامه ، ولكن الأسد كان يرفض فى كل مرة ، ويزأر غاضبا مما أخاف حارسه ، فجرى إلى مدير الحديقة ليخبره بالأمر . وانزعج مدير الحديقة لهذا الأمر ، وطلب رؤية هذا الأسد المتمرد الذى يرفضالطعام ، وعندما أخذوه إلى الأسد ، بادره بالسؤال عن سبب رفضه الطعام ، ولكن الأسد قال له : دعنى أسألك أنا أولا : هل أنا أسد أم لا ؟ فرد المدير : بالطبع أنت أسد.. وعاد الأسد يقول : والذى يسكن فى القفص المجاور لى هل هو أسد أم لا ؟ فقال المدير : أسد أيضا . وعندئذ قال الأسد للمدير مستغربا . إذن أرجوك أن تفسر لى لماذا يقدمون له اللحم كل يوم ، ويقدمون لى الفول السودانى؟؟ وفوجىء المدير بسؤال الأسد ، فاستدعى مساعديهوالمسئولين فى الحديقة ،

وطالب إليهم بحث هذا الأمر ، لعل هناك اختلاسا أو خطأ ... إلخ . وتحكى النكتة أنه فى اليوم التالى ذهب مدير شئون العاملين بالحديقة ، وقال للمدير: يا سيدى ليس هناك خطأ أو اختلاس ، كل ما فى الأمر أن هذا الأسد عندما دخل الحديقة لم تكن لدينا درجة مالية للأسد ، فأدخلناه على درجة قرد ، وهكذا نصرف له طعام قرد . .

ومغزى النكته واضح بالطبع ، والرمز فيها بين ، يرتبط بشكوى المصريين من الروتين ، وما إلى ذلك .

والمناقشة التالية التى تركز على مثال نمطى للفولكلور المدنى المصرى الحديث ربما تساعدنا على تصوير طبيعة المأثورات وطرق الدراسة المناسبة .

إن لكل شعب صورته المحددة التى ينظر بها إلى نفسه فى مواجهة الشعوب الأخرى ، كما أن له فى الوقت ذاته انطباعات معينة عن الصفات القومية المفترضة لتلك الشعوب . وإحدى الطرق التى تنظر بها مجموعة ما إلى نفسها ، وتحاول أن تكون لنفسها إحساسا بشخصيتها فى مواجهة جماعة أخرى ، تأتى من الفولكلور الخاص بها ، فلكل جماعة نظرتها الخاصة إلى نفسها وإلى الجماعات الأخرى . هذه النظرة يمكن أن تصاغ فى أغنية أو حكاية ، أو مثل ، وتنتهى إلى أن تصبح قالبا يميز هذه الجماعات بعضها عن البعض الآخر . وهذه إحدى الحقائق التى تقف على المستوى الثقافى الشعبى شواهد فولكلورية عريقة . فمثلا تقول إحدى الأغنيات الشعبية المصرية التى تغنيها الفتيات فى مناسبات الاحتفالات العائلية ، ومنها مناسبة الزواج :

المغنية : خللى بالك يا وله خللى بالك
أمى وأبويا ضربونى علشانك

آه يا نارى يا نارى يا نارى
حبك فى قلبى ما أقدرش أدارى

المرددات : يرددون المقطوعة نفسها

المغنية : إحنا بنات كفر البتانون
يا سمن سايح ع الكانون
والواحدة منا تساوى مليون
ياما انضربنا وانشتمنا علشانك

المرددات : يرددون المقطوعة الأولى

المغنية : إحنات بنات كفر الدوار
لا نحب الضحك ولا الهزار
واللى عايزنا يجينا الدار
يا ما انضربنا وانشتمنا علشانك

المرددات : يرددون المقطوعة الأولى

وتقول الفتيات فى جزء آخر من أغنية تغنى فى بلطيم على ساحل البحر المتوسط :

إحنـــا البلاطمة بتمتنا . . ولا فيش ولا دولة غلبتنا

وفى أغنية ثالثة تقول فتيات قريتى «هوارة» و «اللاهون» فى الفيوم :

هواره والـــلاهون يامه البنات الملاح

هذا من ناحية نظرة الجماعة إلى نفسها . وأما نظرة بعض الجماعات إلى

غيرها ، فإنه من الشائع مثلا فى مصر عامة أن أهالى الشرقية يوصفون بالطيبة الشديدة التى قد تجعل البعض يتهمهم بالبلاهة ، ويتخذون من تعبير شائع وسيلة لتأكيد هذه النظرة ،هذا التعبير الشائع هو «الشراقوه عزموا القطر». وينظر إلى أهالى دمنهور على أنهم «بخلاء» وأنهم كالغجر ، ويعبر عن ذلك بالمثل « ألف نورى ولا دمنهورى » . كما أنه من الشائع عن أهل دمياط أيضا أنهم حريصون أشد الحرص ، وأنهم بخلاء أيضا ، فيحكى عنهم أنهم إذا جاءهم ضيف قابلوه بهذه العبارة « تتعشى ولا تنام خفيف » « تنام هنا ولا اللوكاندة أحسن » ... إلخ . ويشيع أيضا أن أهل الصعيد يتصفون بالغفلة الشديدة ، وأنه يمكن خداعهم بسهولة « فالصعيدى اشترى الترماى » . وينظر الفلاحون المصريون إلى البدو نظرة كلها شك وعدم احترام فيقولون « من عرف العرباوى بابه يا عذابه » . أما أهل الإسكندرية فهم «ميه مالحة ووشوش كالحة» .. إلخ

هذه القوالب الشعبية ليست خاصة بالجماعات داخل المجتمع الواحد فحسب، بل إنها أيضا موجودة على المستويين القومى والعالمى . فلكل شعب نظرة ينظر من خلالها إلى غيره من الشعوب ، ويصوغها فى شكل قوالب تمضى من جيل إلى جيل شأنها شأن عناصر الفولكلور الأخرى . وبالطبع فإن بعض أجزاء الصورة أو النظرة يمكن أن يكون حادا نتيجة للتحامل ، ولكن دارس الفولكلور من المفترض أن يكون قادرا على تمييز وجهة النظر الحماية تجاه هذه القوالب . فعلى سبيل المثال ترى معظم الشعوب مثلا أن شعب « كذا » (لصوص) ، أو أن شعب « كيت » (لا يؤمن جانبه) وأن شعبا ثالثا (مجموعة من البؤساء) . فالحكايات الشعبية المصرية تنسب السحر عادة

إلى أهل المغرب، ومن ثم قد اكتسب المغربى صفة « الساحر » . وهذا النوع من الفولكلور فى الحقيقة موجود فى المجتمع المدنى غالبا . فالمصريون — مثلا — ينظرون إلى الانجليز على أنهم شعب يتميز بالبرود الشديد، وإلى اليونانيين على أنهم « بقالون » . وهذه الأمثلة العالمية شائعة، فى الأغلب الأعم، فى المجتمع المدنى أكثر من المجتمع الريفى . وهذه الحكاية حكاها لى ذات مرة استاذى الدكتور عبد الحميد يونس ، أوردها بالقدر الذى أذكره منها . تحكى الحكاية أنه أعطى لإنجليزى وافرنسى ولألمانى ولمصرى «جمل» ليعرف ماذا سيفعل كل منهم بالجمل، وهذا ما حدث :

ارتدى الانجليزى بنطلونا قصيرا وأعد قدرا من الطعام والماء وحمل سلاحه وركب الجمل مستكشفا مستعمراً . أما الفرنسى فقد أخذ الجمل إلى إحدى الحدائق وجلس مع حبيبته يناجيها ويبثها حبه والتقط لصديقته ولنفسه عدة صور مع الجمل . أما الألمانى فقد ذهب إلى المكتبة العامة ومكث هناك حتى خرج بنظرية عن تكوين الجمل وفلسفة وجوده . أما المصرى فقد ذبح الجمل وأكله ، وفى رواية أخرى أدار به الساقية .

وهذه حكاية مشابهة ، ولكنها أمريكية ، تقول الحكاية : كان هناك مؤتمر دولى من أجل «الفيلة» ، وكان على الدارسين من جميع أنحاء العالم أن يقدموا أبحاثا عن الجوانب المختلفة للفيلة . قدم الفرنسى بحثه عن « حب الفيلة » Les Amours des Elephants ، وفى رواية أخرى عن « الفيل فى المطبخ L'Elephant dans La Cusine وقدم الألمانى بحثا عن « الاستخدام العسكرى للفيل » أو « الفيل وإعادة المانيا إلى النازية » . وهكذا قدم كل

باحث ورقة عن الفيل إلى أن جاء دور الأمريكى الذى كان عنوان بحثه « كيف نبنى فيلا أكبر وأفضل » .

وهكذا نرى أن هذا النمط من النوادر أو الحكايات نمط عالمى . فى الحالة الأخيره يبدو الأمريكيون على علم بميلهم إلى الحجم والضخامة والمؤسسات الكبيرة والتجارة . وفى النمط المصرى يبدو المصريون على بينة من طبيعة مجتمعهم الزراعى وأهمية الزراعة والرى بالنسبة لهم ، كما يبدون ساخرين من طبيعة احتفالاتهم التى تتميز دائما بأن الطعام هو العنصر الأساسى فى الاحتفال . ولعله من المشوق جدا أن نقارن بين هذه القوالب فى بلاد مختلفة ، هل يعتبر الفرنسيون محبين ممتازين ، أو طباخين مهرة ؟ وهل يعتبر الألمان مغرمين بالتنظير والفلسفة ؟ أو بالنواحى العسكرية ؟ وهل صفة الانجليز المميزة أنهم مستعمرون ؟ وهكذا الأمر بالنسبة للمصريين أو الأمريكيين أو غيرهم . فهذا النوع من الفولكلور الذى تنتجه المدينة تصبح له أهميته فى مناقشة موضوع عالمية الفولكلور ، ونظرة كل شعب من الشعوب إلى الشعوب الأخرى ، إذ أن المؤكد أن سلوك الناس ، وأفعالهم ، انعكاس لمعتقداتهم ، وأن هذه المعتقدات تعتمد إلى حد كبير على مثل هذه القوالب الشعبية .

إن تفسيرات الدارسين للجوانب المختلفة للأدب الشعبى تتنوع بالضرورة تبعا للمنهج الذى يتخذونه أساسا لدراساتهم ، فعلى سبيل المثال هناك أيضا المنهج الذى يفسر الحدث تفسيرا حرفيا ، على أنه قد وقع بالفعل ، وهو المنهج الذى يميل إليه معظم الأنثروبولوجيين ، وإن كانوا يشيرون إلى أن الحقيقة التاريخية من الممكن أن تكون قد شوهت إلى حد ما ، بسبب الانتقال الشفاهى ، وطاقة الذاكرة الانسانية على الحفظ والتذكر ، فالتفسير

الحرفى لأسطورة الطوفان مثلا يذهب إلى أنه قد حدث فعلا طوفان حقيقى فى الزمن القديم . أما أتباع المنهج الرمزى فانهم لا يتفقون مع الأنثروبولوجيين فى آرائهم ، بل يذهبون فى تفسير مثل هذه الأحداث تفسيرات أخرى . والمشكلة الحقيقية أن كل مدرسة من مدارس هذا المنهج تدعى قدرتها على الكشف عن الأسرار التى يتضمنها الأدب الشعبى ، فمدرسة مثل مدرسة التحليل النفسى قد تفسر أسطورة الفيضان على أساس من تصورها لنشأة الإنسان والكون ، ويصبح الفيضان هو السائل الذى يحيط بالجنين ، والذى يصاحب ميلاد كل إنسان، ومن ثم فهم يذهبون إلى أن تفسير نصوص الأدب الشعبى يجب أن يأتى من داخلها لا من خارجها .

وعلى أية حال يمكن أن نلاحظ — كقاعدة عامة — أن الذين يهتمون بالتركيز على الأصول التاريخية يميلون إلى التفسير الحرفى للحدث ، أما الذين يركزون على الجوانب النفسية فإنهم يميلون إلى الأخذ بنظرية تعدد الأصول. ولكن الحقيقه أننا لا نستطيع أن نطمئن إلى أى من وجهتى النظر تماما ، إذ يمكن أن يكون هناك حدث حقيقى ، قد وقع فعلا ، ثم انتشرت قصته تدريجيا، مما يفسر التشابه الذى نجده فى حكايات الشعوب عن هذا الحدث ، كما أننا من الضرورى أن نضع فى اعتبارنا أيضا تشابه المقومات الإنسانية مما يمكن معه أن نجد هذا التشابه منعكسا فى حكايات الشعوب المختلفة وأنماط تعبيرها الشعبية الأخرى .

ودراسة بناء أو شكل الأدب الشعبى ، مجال جديد إلى حد ما ، يهدف إلى تصوير النماذج الأساسية للأدب الشعبى بدقة . فمثلا حاول « لورد راجلان Lord Raglan » و « أوتورانك Otto Rank » تحليل تاريخ حياة عدد من

لأبطال ، وأوضحوا عن اقتناع أن البطل يبدو فى التراث الهندو أوروبى نموذجا رئيسيا . وعندما أوضح « راجلان » أن واحدا وعشرين بطلا تقليديا منهم « أوديب » و« سيزيف » ، و« بيرسيوس » ، و« الملك آرثر » ، « وموسى » عليه السلام) قد عاشوا حياة متشابهة ظاهريا ، تتكون من إحدى وعشرين حادثة ذات قيمة باقية ومستمرة ، فانه كان يحاول أن يتوصل إلى النموذج لأساسى للشخصية من خلال تحليل الطقوس ، وخاصة طقوس قتل الملك[1] .

وقد حاول « رانك » على النقيض من « راجلان » أن يحدد نموذج لشخصية من خلال العلاقة النموذجية المتوقعة بين الطفل والأب ، مستخدما الوسائل التقليدية للتحليل الفرويدى .

ويعد « فلاديمير بروب V·Propp » واحدا من أعلام هذا الاتجاه أيضا فقد تناول مائة وخمسين حكاية روسية بالتحليل ، وانتهى إلى أن هـــذه الحكايات تخضع لواحد وثلاثين حبكة روائية منتظمة لا تخرج عنها ، ولعله من المفيد أن نتوقف قليلا عند عمل « بروب »[2] ذلك أنه على الرغم من أن هـــذه الدراسة قد مضى عليها نحوا من نصف قرن إلا أن كثيرا من الدراسات الحديثة بدأت تتخذ منهج « بروب » وأسلوبه فى تحليل أحد

---

(١) د . شكرى محمد عياد : البطل فى الأدب والأساطير — دار المعرفة — القاهرة — الطبعة الأولى فبراير ١٩٥٩ (الفصل الرابع « الملك المقتول » من ١١٤ إلى ١٣٥)

(2) V . Propp : The Morpbology of the Folktale, 2ed Ed . , Revised and edited by Louis wagner, university of Texas Press, 3rd Printing 1971 .

الطبعة الاولى صدرت سنة ١٩٢٨ باللغة الروسية .

أنواع الحكايات الشعبية الروسية ، أساسا لدراسة حكايات الشعوب الأخرى.

إن « بروب » يدرس فى هذا الكتاب مكونات الحكاية الروسية ، وعلاقة هذه المكونات كل منها بالآخر ، وبالحكاية ككل بعد ذلك . . أى أنه يدرس بناء الحكاية الذى يتكون من مجموعة الأحداث التى تؤدى وظائف مستقلة ، يمكن فصلها عن بعضها البعض ولكن يجمعها بناء . وينتهى « بروب » إلى أن بناء الحكاية له وحداته الخاصة ، وهى الأحداث والمواقف التى تكون ما يسميه «الثوابت» وهى الأشياء التى لاتتغير ، ويمكن التعرف عليها من خلال شكل الحكايات ، لا من خلال المحتوى أو المضمون الدائم التغيـــير .

« والثوابت » عند « بروب » هى الأحداث والوظائف التى يقوم بها الحدث فى سياق الحكاية ، بصرف النظر عن « المتغيرات » وهى الظروف التى يتم فيها الحدث الذى يقوم بوظيفة محددة فى الحكاية ، فأسماء الشخصيات وصفاتها ، وما إلى ذلك لاتصلح أن تكون وحدات نمطية يمكن أن تصنف الحكايات وفقا لها . أما الوظائف فإنها لا تختلف باختلاف الشخصيات ، فوظيفة واحدة يمكن أن يقوم بها جنى أو عصا سحرية أو بساط سحرى ، وبناء على ذلك فإن المهم — من وجهة نظره — معرفة ماذا تفعل الشخصية ، وأى وظيفة تقوم بها ، وبعبارة أخرى ، إن المهم هو الحدث ووظيفته ، أما معرفة فاعل الحدث وهل هو إنسان أم حيوان ، أم كائن خرافى . . . أو وسيلته سواء كانت عن طريق الاقناع أو الخداع أو القوة أو السحر ، والغرض منه ، فإنها جميعا لا تدخل فى البناء الذى حدده « بروب » والذى يرتكز على « الثوابت » المعتمدة على الأحداث ووظائفها ، وهكذا يتضح

أنه لا يمكن معرفة وظيفة الحدث إلا بمعرفة مكانه من الحكاية وسياقها ، ذلك أن حدثا واحدا يمكن أن يرد فى حكايتين مختلفتين ليقوم بوظيفتين مختلفتين تماما ، ومثال ذلك أن يحصل البطل فى إحدى الحكايات على قدر من المال ، يتمكن بواسطته من تحقيق هدف يسعى إليه ، وفى حكاية أخرى يتلقى البطل القدر نفسه من المال مكافأة له على عمل أداه . . فالمال فى الحالتين واحد ، ولكن وظيفتهما تختلف ، وتعد هذه الجزئية — فى هذا المجال — من المتغيرات ، إذ تختلف طرق الحصول على المال ، كأن يكون البطل قد عثر عليه دونما جهد ، أو كسبه فى رهان ، أو مسروقا . . . إلخ ، ولكنه أيضا يمكن أن يكون من « الثوابت » إذا أدى وظيفة فى الحكاية ، كأن يشترى به البطل شيئا يعينه على تحقيق هدفه ، أيا كانت الوسيلة التى حصل بها عليه ، وبناء على ذلك يمكن للأحداث ذات الوظيفة الموحدة أن تكون أساسا لبناء نمطى فى عديد من الحكايات الشعبية . ويقول « بروب » إن مجموعة الوظائف متشابهة فى نظام تسلسلها . ويترتب على ذلك بالضرورة أن يكون تتابع الوظائف المبنى على الأحداث التى يلى بعضها البعض داخل بناء الحكاية غير خاضع بأى حال من الأحوال للأهواء أو الصدف ، ولكن ذلك لا يعنى أن مجموعة الوظائف فى الحكايات لابد أن تتساوى تماما ، فقد يحدث نقص فى بعض الأحيان ، ولكن هـذا النقص لا يغير من تسلسل الوظائف .

ويورد « بروب » قائمة بهذه الوظائف مبتدئا من الصفر ، وهو مقدمة الحكاية ، التى لا يسند إليها أية وظيفة ، وهذه هى القائمة :

١ — غياب أحد أفراد الأسرة (غياب)

٢ — تحذير البطل من شيء محرم عليه (تحريم أو منع)

٣ — عدم الاستجابة للتحذير (انتهاك التحريم)

٤ — الشرير يبذل محاولة للاستدلال (استدلال)

٥ — الشرير يتلقى معلومات عن ضحيته (الحصول على معلومات)

٦ — الشرير يحاول خداع ضحيته لكي يأخذ مكانه أو ممتلكاته (خديعة)

٧ — وقوع الضحية فى الشرك ، ومساعدتها الشرير دون قصد أو عن غير وعى منها (مشاركة لا إرادية فى جريمة)

ويعلق « بروب » على هذه الوظائف السبع ، بأنها مجرد تمهيد ، أما الحركة الفعلية فى الحكاية فإنها تبدأ من الوظيفة الثامنة التى يصفها بأنها ذات أهمية خاصة .

٨ — الشرير يحدث الضرر بأحد أفراد الأسرة (نذالة)

٩ — التعرف على الضرر وأمر البطل باصلاحه (استدعاء للعون أو ايفاد للنجدة)

١٠ — قبول البطل الرد وإصلاح الضرر (بداية الرد أو إبطال الفعل)

١١ — البطل يترك منزله أو يغادر موطنه لأداء المهمة (رحيل)

١٢ — البطل يخضع لامتحان من أجل الحصول على أداة سحرية أو مساعدة (الوظيفة الأولى للمساعدة)

١٣ - البطل يستجيب للمساعدة (رد فعل البطل)

١٤ — الاداة السحرية توضع تحت تصرف البطل (الأداة السحرية)

١٥ — البطل يكاد يصل إلى هدفه (انتقال من مكان إلى آخر أو من مملكة إلى أخرى)

١٦ — المواجهة بين البطل والشرير فى معركة (صراع)

١٧ — البطل يوسم بعلامة أو أمارة (علامة)

١٨ — الشرير ينهزم (نصر)

١٩ — إصلاح الضرر (إصلاح)

٢٠ — البطل يعود (عودة)

٢١ مطاردة البطل (مطاردة)

٢٢ — إنقاذ البطل من المطاردة (إنقاذ)

٢٣ — البطل المتخفى يذهب إلى بلده أو يدخل بلدا آخر (الوصول متخفيا)

٢٤ — بطل مزيف يدعى القيام بالعمل غير الموجود (تزييف)

٢٥ — اقتراح أن يقوم البطل بعمل صعب أو مهمة صعبة (مهمة صعبة)

٢٦ — البطل ينفذ ما كلف به أو ما اقترح عليه (تنفيذ)

٢٧ — البطل يتم التعرف عليه (تعرف)

٢٨ — اكتشاف أمر البطل المزيف (افتضاح)

٢٩ — البطل يظهر فى شكل جديد (تحول فى المظهر)

٣٠ — معاقبة البطل المزيف (عقاب)

٣١ — البطل يتزوج و يعتلى العرش أو يتحقق له أحدهما (زواج أو تتويج أو زواج وتتويج[1])

---

(١) فلاديمير بروب — المرجع السابق — ص ٢٥ إلى ص ٦٥

وتجدر الإشارة هنا إلى ملحوظة هامة وهى أن هذه الوظائف لا تبدو دائما بهذه الصورة البسيطة ، ذلك أن تحقق تلك الوظائف فى الحكايات قد يأخذ صورا وأشكالا متعددة ، ومن هنا فان « بروب » يقول إن استخدام هذا الهيكل وتطبيقه كنمط يحتاج إلى وقت طويل ، وتمرس ومران .

يتبين لنا مما سبق أن هـذه الوظائف تعمل أو تظهر كعناصر ثابتة ومستمرة فى الحكاية الشعبية ، كما أنها تبدو مستقلة عن الشخصيات التى تقوم بها وعن الطريقة أو الأسلوب الذى تتبعه الشخصية فى أدائها ، ومن ثم فهى التى ينبغى النظر إليها على أنها العناصر المكونة للحكاية الشعبية أساسا .

ويضاف إلى ذلك أن عدد الوظائف التى تتكون منها أى حكاية شعبية محدود . وأن دوائر هذه الوظائف متماثلة دائما فى الحكايات وتجتمع كل مجموعة منها مرتبطة بإحدى الشخصيات التى تحققها فى دائرة واحدة ، يمكن أن نجدها فى كل الحكايات فمثلا :

١ ــ دائرة أعمال البطل تتضمن الوظائف ١٠ ، ١١ ، ١٣ ، ٣١

٢ ــ دائرة أعمال الشرير تتضمن الوظائف ٨ ، ١٦ ، ٢١

٣ ــ دائرة أعمال الأداة السحرية تتضمن الوظائف ١٤ ، ١٩ ، ٢٢ ، ٢٦ ، ٢٩

٤ ــ دائرة أعمال المساعدة تتضمن الوظائف ١٢ ، ١٤

٥ ــ دائرة أعمال الشخصيات التى يجرى البحث عنها تتضمن الوظائف ١٧ ، ٢٥ ، ٢٧ ، ٢٨

٦ ــ دائرة أعمال البطل المزيف تتضمن الوظائف ١٠ ، ١١ ، ١٤ ، ٢٤

٧ — دائرة أعمال المنجد أو المنقذ تتضمن الوظيفة ٩

وهكذا نستطيع تمييز سبع شخصيات عادة فى الحكاية ، هذه الشخصيات قد تتكون من حكاية إلى أخرى، كما سبق أن أشار إلى ذلك « بروب » ومن ثم تظل الأهمية الكبرى للوظائف أساسا .

والمتأمل لهذا الاتجاه يمكنه أن يتذكر من خلال معايشته للمادة الشعبية أن مغنو الملاحم ورواة الحكايات مثلا ، لا يمكنهم أن يحفظوا عن ظهر قلب آلاف السطور الملحنة أو المروية ، ولكنهم بمعرفتهم — إلى حد كبير — بالتتابع الضرورى لإطار الملحمة أو الحكاية وعناصرها وحبكتها ، فإنهم يمكنهم عندئذ أن يصبوا فيه ابداعهم التقليدى الموروث . ولعل أهم نتائج هذا المنهج أنه يوضح أن الأدب الشعبي يمكن أن يكون أسلوبه الراقى المعقد فنيا كالأدب الخاص تماما[١] .

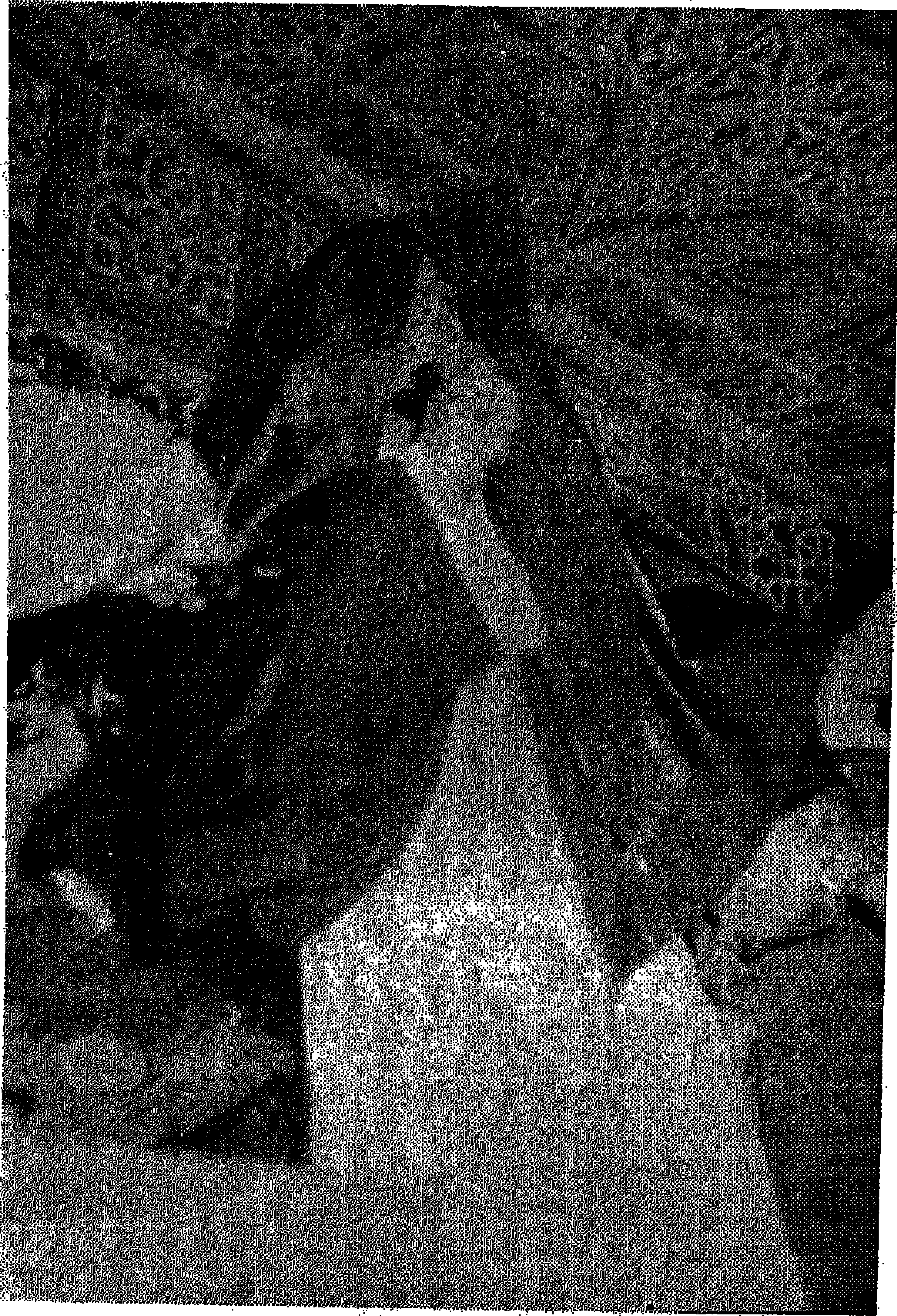
هذه فى الحقيقة بعض طرق تحليل الفولكلور — والأدب الشعبى أحد فروعه بالطبع — وليس معنى أن يستخدم الدارس «المنهج المقارن» فى البحث عن الأصول ، أو منهج « عاكس الثقافة » فى دراسة ثقافات المجتمعات

---

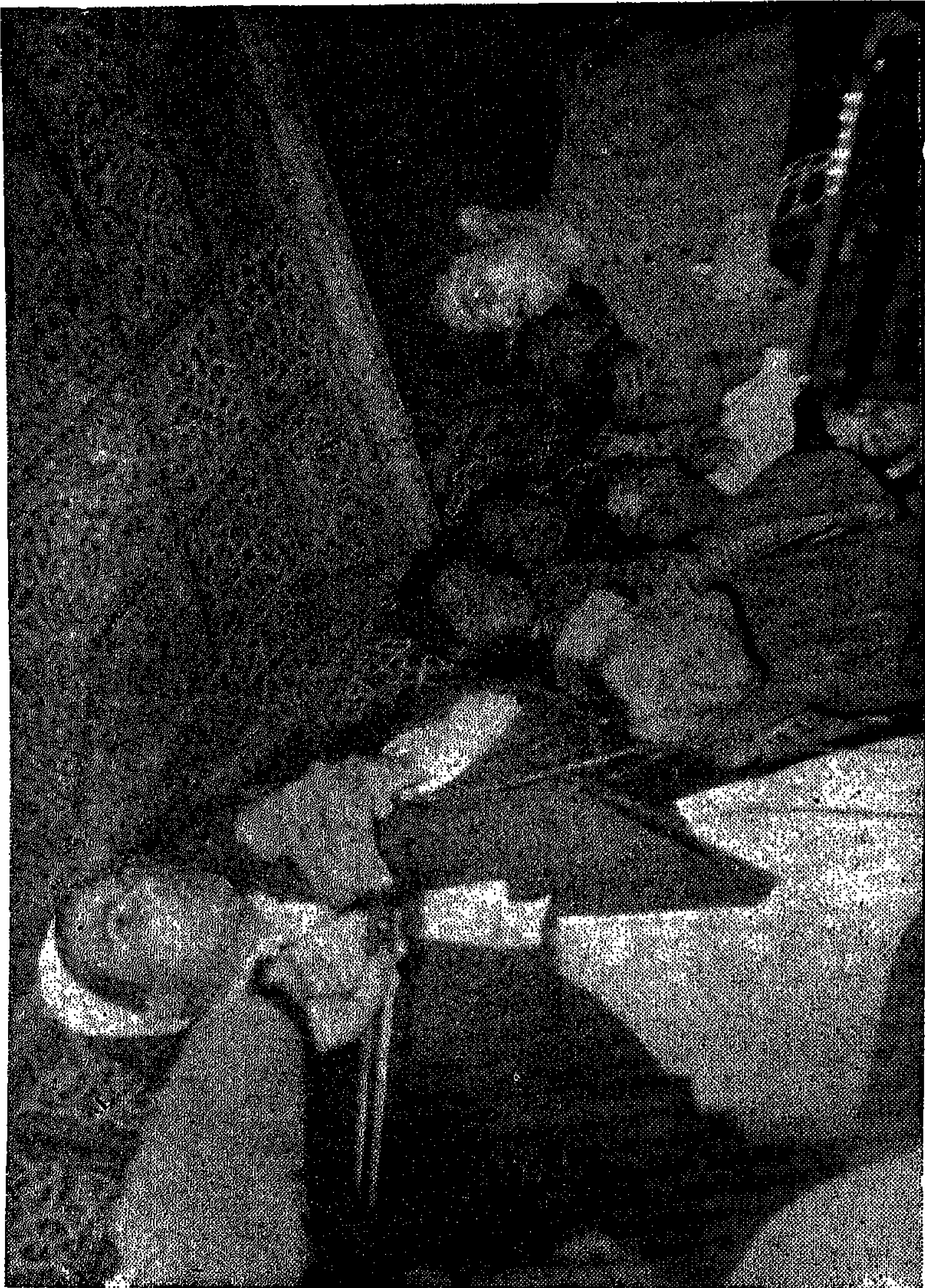
(١) لمزيد من التفصيل أنظر الدراسة العربية الوحيدة التى اعتمدت على منهج « بروب » وهى دراسة الدكتورة نبيلة إبراهيم ، فقد طبقت فيها المؤلفة هذا المنهج على مجموعة من الحكايات الشعبية المصرية : د . نبيلة ابراهيم ـ قصصنا الشعبى بين الرومانسية والواقعية ، دار العودة ـ بيروت ـ الطبعة الأولى ١٩٧٤ .

ومن المهم أن أشير هنا إلى أن عالما كبيرا هو كلود ليفى شتراوس قد قام بدراسات كثيرة معتمدا على المنهج البنائى ، وخاصة فى مجال الأسطورة ، ولكنى للأسف لم تتح لى الفرصة للتعرف على أعماله بشكل متكامل .

الانسانية ، من خلال تحليل الفولكلور الخاص بها ، أو « المنهج البنائى » لتحديد ملامح الفولكلور البنائية ، أو « المنهج النفسى » لتوضيح مداول الرموز والمواقف المختلفة لا يعنى ذلك أن هذه المناهج وغيرها هى وحدها الصالحة لتفسير الفولكلور فحسب ، ذلك أنه يبقى هناك كثير من المناهج المتخصصة تصلح أيضا للتحليل ويمكن للدارس أن يستخدمها . ولعل الأكثر أهمية من ذلك أن الاهتمام المتزايد بالفولكلور يمكن أن يؤدى إلى إيجاد فرص كثيرة لمناهج حديثة أخرى ، تثرى الدراسة ، وتدفع بها إلى الأمام .



توضح هذه الصورة — والصور التالية — طريقة الأداء عند الراوى ، المشار إليه فى فصل « الأداء والمؤدون » .





الفهرست

الإهداء	ع
تصدير بقلم الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس	غ ـ ر
مقدمة	ز ـ ص
الباب الأول : الفولكلور ـ التاريخ والمصطلح	١ ـ ٩٢
الفصل الأول : مقدمة تاريخية	٣ ـ ٣٠
الفصل الثانى : فى تعريف الفولكلور	٣١ ـ ٩٢
الباب الثانى : مشكلات الفولكلور	٩٣ ـ ٢٢٢
الفصل الأول : تحديد الميدان	٩٧ ـ ١١٥
الفصل الثانى : الأداء والمؤدون	١١٦ ـ ١٤٧
الفصل الثالث : جمع الأدب الشعبى	١٤٨ ـ ١٨٤
الفصل الرابع : تصنيف الأدب الشعبى	١٨٥ ـ ٢٢٢
ملحق ببعض الصور التى توضح طرائق الأداء	٢٢٣ ـ ٢٢٨
الفهرست	٢٢٩

رقم الإيداع بدار الكتب
٥٠٠٥ / ١٩٧٥

مطبعة دار نشر الثقافة
١٤ شارع كامل صدقي - الفجالة
ت ٩١٦٠٧٦